

سینما چیست؟

آندره بازن

ترجمه محمد شهباز



سینما چیست؟

آندره بازن

ترجمه محمد شهباز

چاپ دوم با اصلاحات



انتشارات هرمس

این کتاب ترجمه‌ای است از:

What Is Cinema?

André Bazin

Essays selected and translated by Hugh Gray
University of California Press, 1972



انتشارات هرمس (وابسته به مؤسسه شهرکتاب
تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۱۳۳۷ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعه ادب فکر - هنر ۱۰

سینما چیست؟

آندره بازن

ترجمه: محمد شهباء

طرح جلد: کارگاه گرافیک سپهر

چاپ سوم: ۱۳۸۶

تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات
همه حقوق محفوظ است.

Bazin, Andre

بازن، آندره، ۱۹۱۸ - ۱۹۵۸ م.

سینما چیست؟ / آندره بازن ترجمه محمد شهباء. - [دیرایش ۲]. - تهران: هرمس، ۱۳۸۲.

دوازده + ۲۳۹ ص: (مجموعه ادب فکر - هنر: ۱۰)
فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

What is Cinema?

عنوان به انگلیسی:

کتاب حاضر ترجمه‌ای است از برگزیده مقالات نویسنده تحت عنوان
«Qu'est-ce que le cinema» که توسط هیو گری انتخاب و به انگلیسی برگردانده
شده است.

چاپ سوم.

۱. سینما، ا.ف. گری، هیر، ۱۹۰۰ - م. Gray Hugh. گسرد آورنده و

مترجم، ب. شهباء، محمد ۱۳۲۲ - مترجم، ج. عنوان:
۷۹۱/۲۳۰۱ PN۱۹۹۴ ب/۱۵ س۹

۱۳۸۲

۸۱-۱۳۱۵۱ م

ISBN 978-964-363-107-9

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۳۶۳-۱۰۷-۹

یادداشت مترجم بر چاپ دوم

چاپ نخست این کتاب در مدتی کوتاهتر از آنچه تصور می‌رفت نایاب شد. این گرایش به موضوعات نظری جدی سینما هم مایه خوشوقتی است و هم وظایف و مسئولیت مترجمان چنین آثاری را می‌افزاید و احتمالاً از همین روی بوده است که در این چاپ، ترجمه را با متن اصلی دوباره مطابقت داده‌ایم و برخی از کاستی‌هایی را که در چاپ نخست راه یافته بود برطرف کرده‌ایم. تغییرات دیگری را نیز اعمال کرده‌ایم که در زیر به چند مورد اشاره می‌کنیم:

پیشتر، کتاب ارسطو *Poetics* را به «نظریه نمایش» برگردانده بودیم بر این پایه که این اثر بیشتر درباره نمایش و بویژه تراژدی است. اکنون گمان می‌بریم که بهتر است این اثر را همان پوئیتیک بنویسیم زیرا چنین می‌نماید که برابر فارسی سراسری برای آن در کار نیست. بویژه از کاربرد «بوطیقا» روی گردانیم، چه این نه ترجمه *Poetics* که تنها عربی شده آن است، و اگر بنا بر این باشد که واژه‌ای نافرمانی را به کار ببریم همان به که نام اصلی این اثر باشد. برابرهای دیگر، همچون فن شعر، هنر شاعری و نظریه ادبی نیز وافی به مقصود نیستند زیرا امروزه درام از حوزه شعر جداست — هر چند شاید در زمان ارسطو چنین نبوده — همان گونه که از حیطه ادبیات نیز فاصله دارد.

در چاپ نخست، *Aesthetics* را «زیباشناسی» ترجمه کرده بودیم زیرا هم کوتاه‌ترش می‌دانستیم و هم زیباتر. ولی در این چاپ، زیبایی‌شناسی را ترجیح داده‌ایم زیرا به معنای واژه نزدیکتر است هر چند *Aesthetics* هم به امر زیبا می‌پردازد و هم به زیبایی.

سخن گفتن از دشواریهای ترجمه این اثر به حشو نزدیک خواهد بود چه این نکته هم در یادداشت بر چاپ نخست آمده و هم در مقدمه مترجم انگلیسی. فقط اشاره می‌کنیم که نثر آندره بازن نثر سراسر است و آسان‌یابی نیست، و این ویژگی در جای جای ترجمه حاضر نیز نمود یافته است. تلاش برای آسانتر کردن نثر وی دور شدن از سبک اوست که گاه از حد فشردگی به کوته‌گفت (کلمات قصار) نزدیک می‌شود. با همه کوششی که برای درستی ترجمه صورت گرفته، ادعای دور بودنش از خطا از راستی به دور است. نیز لازم است از همه کسانی که در انتشارات هرمس امکان چاپ دوباره این ترجمه را فراهم آوردند سپاسگزاری شود.

یادداشت مترجم بر چاپ نخست

ترجمه اثری ماندگار، وسوسه‌ای است که دیر یا زود به دل هر مترجمی راه می‌یابد و این خود یکی از انگیزه‌های ترجمه این کتاب است. از دیگر انگیزه‌های آن می‌توان به اهمیت بی‌چون و چرای این اثر در مباحث نظری سینمایی، نیاز به آن در میان دانشجویان و استادان و علاقه‌مندان سینما، و تأثیر احتمالی آن بر نگرش منتقدان سینمایی ما اشاره کرد. با اینکه این اثر سالها پیش انتشار یافته و چند سالی بعد به برخی از زبانهای دنیا ترجمه شده؛ در کشور ما فقط چند مقاله‌ای از آن به دست مترجمان گوناگون، با قابلیت‌های گوناگون، ترجمه شده و در نشریه‌های پراکنده به چاپ رسیده است. ترجمه کامل این اثر، هم جسارت زیاد می‌طلبد و هم توانایی فراوان و هم همت کارگشا. و این به خاطر دشواریهای ترجمه چنین اثری است. برخی از این دشواریها را مترجم انگلیسی (هیوگری) در مقدمه خویش آورده و ما برای پرهیز از تکرار مطالب از آن چشم می‌پوشیم. ولی به برخی دیگر از این دشواریها می‌توان اشاره کرد: اینکه هنوز برابریهای یکدستی برای برخی از اصطلاحات نظری نداریم؛ اینکه برخی از اصطلاحات و مباحث برای خواننده فارسی‌زبان ناآشناست؛ اینکه در چنین مواردی توضیحات و پانوشتهای طولانی و پی‌درپی نه تنها مشکلی را حل نمی‌کند بلکه نازیبایی و دیریابی متن را نیز دربردارد، و در نتیجه باید از آنها چشم پوشید.

ترجمه این کتاب از روی ترجمه انگلیسی آن صورت گرفته و با متن اصلی فرانسوی و نیز ترجمه اسپانیایی آن مقابله شده است. در ترجمه حاضر سه نوع پانوشته وجود دارد: آنها که علامت * دارد از آندره بازن است؛ آنها که شماره (۱، ۲، ۳، ...) دارد و با عبارت «توضیح از هیوگری» یا «ه.گ.» مشخص شده، افزوده مترجم انگلیسی است و آنهايي که شماره (۱، ۲، ۳، ...) دارد و بدون عبارت توضیحی است افزوده مترجم فارسی است.

بیشتر توضیحات داخل [] از مترجم فارسی است، مگر آنکه خلاف آن تصریح شده باشد. از آوردن واژه‌نامه در انتهای کتاب خودداری کرده‌ایم، زیرا بسیاری از برابریهای واژگانی که در اینجا به کار برده‌ایم مختص همین متن است و در متون دیگر معانی دیگری دارد.

بازن میان montage, cutting, editing تفاوت می‌گذارد. این تفاوتها را می‌توان در مقالات همین جلد یافت. ما نیز برای حفظ این تفاوت، واژه‌های بالا را به ترتیب مونتاژ، تدوین، برش ترجمه کرده‌ایم.

در اینجا ترجیح داده‌ایم که تلفظ رایج و آشنای اسامی را بیاوریم، به همین دلیل مورتاوت نوشته‌ایم نه مودنو. اشتروهایم نوشته‌ایم نه استروهایم و الی آخر؛ جز در مورد نام چند فیلم که آنها را به صورتی غیر از شکل رایج آورده‌ایم.

تردیدی نیست که انتشار اثری چنین مهم بدون همکاری و همدلی افرادی چند میسر نمی‌شود. در اینجا از همه کسانی که به انتشار این کتاب یاری رساندند سپاسگزاری می‌کنم؛ بویژه دوست زبان‌شناسم دکتر علاءالدین طباطبایی که ترجمه حاضر را با متن انگلیسی مقابله کردند و پیشنهادهای ارزنده‌ای ارائه فرمودند.

محمد شها

سینما چیست؟

جلد اول

فهرست

جلد اول

۱	پیشگفتار / به قلم ژان رنوار
۳	مقدمه / به قلم هیوگری
۹	هستی‌شناسی تصویر عکاسی
۱۵	اسطوره سینمای تام
۱۹	تکامل زبان سینما
۲۴	تکامل تدوین از زمان پیدایش صدا
۳۱	امکانات و محدودیت‌های مونتاژ
۳۹	در دفاع از سینمای مختلط
۵۳	تئاتر و سینما، بخش اول
۵۳	یادداشت کوتاه تاریخی
۵۶	متن! متن!
۵۸	تئاتر را پنهان کنید که نمی‌توانم تحملش کنم!
۶۰	تئاتر کسرو شده یا برتر؟
۶۵	تئاتر و سینما، بخش دوم
۶۵	مفهوم حضور
۶۶	تقابل و همذات‌پنداری
۶۹	در آن سوی دکور
۷۲	پرده سینما و واقعگرایی مکانی
۷۵	قیاسی از بازیگری تئاتر

۷۶.....	اخلاقیات
۷۷.....	۱. تئاتر، یاری‌رسان سینما
۷۸.....	۲. سینما، تئاتر را نجات خواهد داد
۸۰.....	۳. از تئاتر فیلم شده به تئاتر سینمایی
۸۳.....	خاطرات کشیش روستا و ویژگیهای سبکی روبیر برسون
۹۵.....	چارلی چاپلین
۹۵.....	چارلی شخصیتی اسطوره‌ای است
۹۵.....	اما چه چیز چارلی را به تلاش وامی‌دارد؟
۹۵.....	چارلی چاپلین
۹۵.....	چارلی و اشیا
۹۷.....	چارلی و زمان
۹۸.....	واکنش تند و کوتاه، مشخصه چارلی است
۹۸.....	گناه تکرار
۹۹.....	انسانی و رای قلمرو مقدسات
۱۰۱.....	سینما و اکتشاف
۱۰۷.....	نقاشی و سینما

پیشگفتار

به قلم ژان رنوار

دیدارش به وجد خواهند آمد؛ و در همان حال شاعر آن را نیز باز خواهند شناخت. آندره بازن را باز خواهند شناخت و همچون خود من در خواهند یافت که دیگر بار آوازخوان از مصداق آوازش فراتر رفته است.

بی‌گمان بازن در سالهای آینده نفوذی عظیم خواهد یافت. نوشته‌های وی باقی خواهند ماند حتی اگر خود سینا باقی نماند. شاید نسلهای آینده فقط از خلال نوشته‌های او دریابند که چیزی به نام سینا وجود داشته است. در آن روز انسانها تلاش می‌کنند برده‌ای را در ذهن آورند با اسهایی که به تاخت از آن می‌گذرند، یا نمای درشت ستاره‌ای زیبا یا چشم قهرمانی که در حال مرگ فرو بسته می‌شود و هرکس این تصاویر را به شیوه خودش تأویل خواهد کرد. اما همگان در یک مورد توافق خواهند داشت و آن ارزشمند بودن سینما چیست؟ است. حتی اگر اوراق این کتاب — از دست جفای پیشه روزگار در امان بمانند و — از هنری سخن بگویند که دیگر وجود ندارد باز این توافق همگانی برقرار خواهد بود؛ درست همچون بقایای آثار تاریخی که مضامین فرهنگهای کهن را، که حتی نمی‌توانیم در ذهن مجسمشان کنیم، پیش چشمان جلوه‌گر می‌سازند.

بنابراین تردیدی نیست که آینده از بازن تأثیر خواهد پذیرفت. ولی می‌خواهم بگویم از آن روی بازن را چنین ژرف دوست می‌دارم که او بر همعصرانش نیز تأثیر گذاشته است. بازن در ما این احساس را پدید آورد که کارمان شرافتمندانه و

در روزگاری که پادشاهان پادشاه بودند و پای تهیدستان را می‌شستند و همین که از کنار مبتلایان به خنازیر می‌گذشتند شقایشان می‌بخشیدند، شعری نیز بودند که بر باور این پادشاهان به بزرگی خویش مهر تأیید می‌زدند. و اندک نبود مواقعی که آوازخوان از کسی که او برایش آواز می‌خواند برتر بود. جایگاه بازن در قبال سینا نیز چنین است. ولی این بخش داستان فقط در آینده تجلی می‌یابد. آنچه اکنون می‌گذرد فقط فراهم آوردن مواد است. تمدن چیزی نیست جز غربالی که نااهلان از سوراخهایشان فرو می‌ریزند و اهلان باقی می‌مانند. به گمان من در روزگار ویون^۱ شعرا در کناره رود سن گرد می‌آمدند. اینک آن شعرا کجایند؟ نامشان چه بوده؟ کسی نمی‌داند. اما ویون هنوز هست به همان عظمت زندگی.

فرزندان و نواده‌هایمان برای جستجو در بقایای روزگار کهن، منبعی بسیار ارزشمند خواهند داشت. آنان بازن را در کنار خود خواهند یافت. زیرا پادشاه روزگار ما، یعنی سینا، نیز شاعر خود را دارد. این انسان فروتن که آرام و رنجور به سوی مرگی زود هنگام ره می‌سپرد، کسی بود که موهبت پادشاهی را به سینا بخشید، درست همچون شاعران روزگار کهن که افسر شاهی بر سر پادشاهان می‌نهادند. وی نه تنها تاج افتخار بر سر سینا نهاد، بلکه با زدودن پیرایه‌های دروغین و پرزرق و برق که پیشرفتش را سد کرده بودند آن را مقامی والاتر بخشید. اینک سینا، در سایه تلاش وی، پادشاهی است سلامت و شادمان و عاری از رنجوری؛ پادشاهی است شریف که نوادگانش از

۱. Villon (۱۴۶۳-۱۴۳۱)، شاعر بزرگ فرانسوی.

ارزشمند است، همان گونه که قدیسان کهن ارزش انسان بودن را به بندگان فهماندند.

از خوش اقبالی ماست که هیوگری این مقاله را به انگلیسی برگردانده. ترجمه این نوشته‌ها وظیفه‌ای دشوار بوده که هیوگری با فتای در بازن آن را به سر منزل مقصود رسانده است —

چنین فتایی، شخصیتی بسیار نیرومند می‌طلبد. هم برای مترجم هم برای نویسنده و هم برای ما جای خوشوقتی است که بازن و گری هر دو اعضای یک خانواده معنوی‌اند. در صفحه صفحه این کتاب آنان ما را نیز به فرزندخواندگی فرامی‌خوانند.

مقدمه

به قلم هیوگری

تحصیلاتش را با موفقیت به پایان برد ولی به علت لکنت زبان از شغل آموزگاری منع شد.

ظاهراً علاقه وافرش به سینما به روزهای آغازین خدمت سربازی بازمی‌گردد که به سال ۱۹۲۹ به آن فراخوانده شد. گی‌لوه^۱، همقطار او در ارتش، نقل می‌کند که بازن از همان آغاز توجهش را به پرشهای تأمل برانگیز درباره فیلم و سینما معطوف کرده بود. «شیفته مطالعه در ارزش حقیقی تصویر سینمایی و نیز جنبه‌های تاریخی و اجتماعی سینما بود. در آن روزها که ظاهراً دنیا به سمت و سویی دیگر می‌رفت، ما از آن "جنگ احمقانه" به تصویر متحرک پناه می‌بردیم.» آنچه گی‌لوه درباره علاقه مشترکش با بازن می‌گوید، پیشگویی چیزی است که در سالهای آینده هرکس از علاقه بازن به سینما اطلاع داشته بارها بر زبان آورده. «آنچه تا آن روز برای من فقط مایه وقت‌گذرانی بود، تحت آموزش آندره به محصول عصر تصویر تبدیل شد، چیزی که اگر کسی بخواهد طعم حقیق‌اش را بچشد و اهمیت و معنای واقعی‌اش را دریابد باید درباره‌اش مطالعه کند تا بتواند زبان واقعی‌اش را بفهمد و قوانین عینی‌اش را کشف کند.»

دوست دیگر بازن، پ.ا. توشار^۲ منتقد، در همان روزهای آغازین آشنایی‌شان گفته که بازن نه تنها به خاطر سرخوشی و بلندنظری‌اش، بلکه به دلیل توانایی شگفت‌آورش در تحلیل

از مرگ آندره بازن (به سال ۱۹۵۸) تقریباً نه سال می‌گذرد. ولی آن بینش انتقادی که بر نوشته‌هایش پرتو می‌افکند با گذشت این سالها نه تنها به تاریکی نگراییده بلکه با شیوه خاص خودش همچنان می‌درخشد. استدلالهایی که مایه این پرتوهاست، نمونه‌ای عالی از تلفیق روحیه نقادی و روحیه تالیف و ترکیب است که هر دو نیروی یکسانی دارند. اندیشه بازن ضمن آنکه از سنت فرهنگی پربراری سرچشمه می‌گیرد، نتایجی به بار می‌آورد که باید با اصطلاحاتی برگرفته از علم امروز بیان شوند - این ویژگی، هم آشکارا بر سبک او تأثیر می‌گذارد، و هم به همان اندازه بر مشکلات مترجم می‌افزاید. در میان اشاره‌هایی برگرفته از ادبیات و شعر و فلسفه و دین، قیاسها و تمثیلهایی از شیمی و برق و زمین‌شناسی و روان‌شناسی و فیزیک پراکنده است. حتی لحظاتی پیش می‌آید که انسان بازن را در هیئت شاعری پشمینه‌پوش تصور می‌کند. گاه نیز می‌توان روحیه آموزگاری را در کار وی تشخیص داد؛ می‌دانیم که بازن درس آموزگاری خواند ولی اجازه نیافت (در کلاس) درس بدهد، ولی هم در فرانسه و هم در دیگر کشورها به مقام آموزگاری رسید. کسانی که سعادت حضور در سخنرانی‌هایش را داشته‌اند می‌گویند آنچه می‌نویسد تنها بارقه‌ای از سخنان پرشورش را در خود دارد.

آندره بازن در هجدهم آوریل ۱۹۱۸ در آنژ^۱ به دنیا آمد. در پنج سالگی به مدرسه ابتدایی لاروشل^۲ رفت. وی که مقدر بود آموزگاری پیشه کند، نخست به دانشکده تربیت معلم لاروشل راه یافت و سپس در ورسای^۳ تحصیلاتش را ادامه داد. به سال ۱۹۳۸ به دانش‌سرای عالی سن‌کلو منتقل شد،

1. Angers

2. La Rochelle

3. Versailles

4. Guy Leger

5. P.A. Touchard

گرفت که تا آن زمان سابقه نداشت. یکی از دستاوردهای خاص وی این بود که می‌توانست بدون تن دادن به عوام‌زدگی، اندیشه‌هایش را برای همه فهمیدنی سازد. در همان زمان درباره‌اش می‌گفتند که ظرف ده سال برجسته‌ترین منتقد فیلم فرانسه خواهد شد. ولی کمتر از این طول کشید. همه‌ما همکاری‌اش را با نشریهٔ *Les Cahiers du Cinema* | دفترهای سینما | می‌دانیم. این مجله با هدایت وی به یکی از برجسته‌ترین نشریه‌های سینمایی جهان تبدیل شد.

در همین دوران، دیگر فعالیت‌های سینمایی بازن نیز افزایش یافت. از جمله اینکه [در سال ۱۹۴۴] به مدیریت خدمات فرهنگی مؤسسه مطالعات عالی سینمایی (ایدک) منصوب شد. به این ترتیب، سرانجام در مدرسه‌ای سمتی یافت. زمانی که واژهٔ فیلم‌شناسی (filmology) که امروزه رایج شده است هنوز وجود نداشت، به گفتهٔ ژان لویی تیله نه^۲ «بازن با تلاش خود نوعی فرهنگ و بینش سینمایی آفرید.» کسی نمی‌تواند تأثیر واقعی کار او را بر سینما بدرستی ارزیابی کند. تیله نه ادامه می‌دهد: «در این دوره، بازن مرا به شگفتی می‌انداخت. زیرا دربارهٔ موضوعی آگاهی داشت که ما حتی تصورش را هم نمی‌کردیم روزی به صورت رشته‌ای تحصیلی به کلاسهای سوربن راه یابد.» منظور تیله نه «مؤسسه فیلم‌شناسی» است که نخستین بار کوئن - سیا^۳ در مقاله‌ای دربارهٔ اصول فلسفهٔ سینما (۱۹۵۸) فکر آن را مطرح ساخت.

برخی عقیده دارند که خیزد، آن‌گونه که در آثار بازن تصویر شده، فرد را از همنوعان و از جهان جدا می‌کند. برای این عده، فقط کافی است نظر الکساندر آستروک^۴ را که دوست نزدیک بازن بود ذکر کنیم: «این نظریه پرداز و روشنفکر و آرمانگرا، و این انسان معتقد، بیش از آنهایی که تعلق او را از زندگی رد

نقادانه و نیز به خاطر حساسیت شدید شاعرانه‌اش، بسیار بر وی تأثیر گذاشته است. توشار می‌گوید: «هیچ کس بیش از این مرد که لکنت زبان داشت، نمی‌توانست بر واژه‌ها فرمان براند - به علاوه، وی علاقهٔ وافری به کاربرد اصطلاحات علمی و فلسفی و انتزاعی داشت. ولی به هیچ‌وجه فضل فروشی نمی‌کرد بلکه همواره این اصطلاحات را به اندازه و به تناسب به کار می‌گرفت.»

بازن در زمان جنگ به عضویت سازمان «خانه ادبیات» (Maison des Lettres) درآمد. این سازمان برای تعلیم دانش‌آموزانی تأسیس شده بود که جنگ روند آموزششان را مختل کرده بود. بازن در آنجا سخنرانی‌هایی ترتیب می‌داد و با نمایش فیلم‌هایی که نیروهای نازی و حکومت ویشی به دلایل سیاسی توقیف کرده بودند، اشغالگری آنان را محکوم می‌کرد. این گردهایی‌ها، هستهٔ فیلمخانه‌ای شد که بازن پی‌ریخت. شور و علاقهٔ وی به سینما، همان‌گونه که بارها گفته‌اند و به آسانی می‌توان پذیرفت، بخشی از علاقه‌اش به فرهنگ و حقیقت بود. صلاحیت اخلاقی‌اش به وی نوعی فرمانروایی بر دیگران بخشیده بود، همان فرمانروایی که بر خودش نیز اعمال می‌کرد - نه تنها از طریق کشمکش روحی طولانی با نفس بلکه با مبارزهٔ قهرمانانه و مادام‌العمر با بیماری که می‌خواست او را از اوج قدرت عقلانی‌اش به زیر بکشد. گفته‌اند عارف مسلک بود، گرچه انسان بیشتر میل دارد او را شاعر زمانه‌اش بدانند. به علاوه این توان را داشت که همچون آموزگاران بزرگ، خصلت‌های نیک افراد را آشکار سازد. توشار این ویژگی بازن را به بهترین وجه بیان کرده است. «وی این توان سقراط‌وار را داشت که چون با کسی سخن می‌گفت، کاری می‌کرد که آن فرد در نظر خودش فهم جلوه کند.» در واقع می‌توان او را ارسطوی سینما و نوشته‌هایش را «پوئتیک»^۱ آن نامید.

دوران اشغال که سرآمد، بازن به کسوت منتقد فیلم نشریهٔ *Le Parisien Libéré* درآمد. به این ترتیب، شغل رسمی‌اش در مقام منتقد مطبوعاتی آغاز شد و همراه با آن نوعی نقد فیلم پا

۱. Poetics، عنوان کتاب پرآوازهٔ ارسطو که آن را فن شعر، فن شاعری و نظریهٔ ادبی نیز ترجمه کرده‌اند.

2. Jean Louis Tellenay

3. Cohen-Scat

4. A. Astruc

وی نمی‌کوشد تا اصول بنیادی خود را به هر قیمتی شده در دستگاه زیبایی‌شناسی ناهمگونی بریزد، بلکه این اصول فقط از اندیشه‌اش ناشی می‌شوند. نظامی که منتقدان پیش از او دنبال می‌کردند معمولاً این بود که کار را با تعریف هنر آغاز کنند و سپس ببینند آیا فیلم با آن سازگار هست یا نه؟ اما بازن همه تعاریف پذیرفته شده را کنار می‌گذارد و تغییری بنیادین در شیوه نگارش را پیشنهاد می‌کند.

شاید برخی انتظار داشته باشند که این «نظریه پرداز» و «روشنفکر» جزو کسانی باشد که با تأسف می‌گویند چون دوران سینمای صامت به سر آمد، هنر سینما نیز به پایان رسید. ولی چنین نیست. به نظر بازن، صدا برای نابودی سینما نیامد بلکه آمد تا به وصیت‌نامه سینمای صامت عمل کند. این دیدگاه، مستقیماً از مضمون عمده نوشته‌های او، یعنی اثبات عینیت سینما، ناشی می‌شود و او را به طرد، دست‌کم تلویحی، کسانی وامی‌دارد که در میانه دهه بیست در جستجوی سینمای ناب — یا آن‌گونه که ژرژ سادول می‌گوید در جستجوی «اسطوره سینمای ناب» — بودند. دلمشغولی بازن به «اقتباس» نیز از همین جاست، زیرا هم به تأثیر ربط دارد و هم به رمان، و در واقع هم به رابطه میان سینما و نقاشی.

تا آنجا که من می‌دانم، هیچ‌کس جایگاه بازن را در مقام منتقد مورد تردید قرار نداده، ولی برخی منتقدان گاهی با وی مخالفت کرده‌اند که برجسته‌ترین آنان ژان میتری است. او در قلمرو تاریخ سینما و زیبایی‌شناسی فیلم مورد احترام است و کتاب دو جلدی‌اش به نام زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی سینما^۱ اخیراً به چاپ رسیده است. وی در سرتاسر این کتاب بیشتر به ستایش بازن می‌پردازد تا به نکوهش وی، ولی در واقع مفهوم اصلی ساختار نقادی بازن، بویژه واقعیت عینی تصویر سینمایی، و نیز استدلال او را درباره فیلمبرداری با وضوح عمیق (deep-focus) مورد تردید قرار می‌دهد — که البته به نظر من

می‌کردند. به واقعیت‌های زندگی و هم‌عنائش نزدیک بود.» فرانسوا تروفو که دوست وی بود و بازن «احتمالاً بیش از هر کسی» به او کمک کرده بود، می‌گفت حتی سرزنش شنیدن از بازن مایه شادمانی بود، «بندرت خشمگین می‌شد ولی در همان لحظات نادر خشمگینی، عجیب حرارتی از خود نشان می‌داد. وقتی خشمش فرومی‌نشست، آدم هرگز نمی‌گفت "چقدر اشتباه می‌کردم"، بلکه می‌گفت "چقدر درست می‌گویم!" چقدر عالی است!»

روبر برسون با تیزبینی هیشگی‌اش به یکی از ویژگی‌های بارز روش بازن اشاره می‌کند: «شیوه غربی داشت. از آنچه نادرست بود آغاز می‌کرد و سرانجام به حقیقت می‌رسید.» به یک معنی، شاید او کاملاً آگاهانه از شیوه کهن اصحاب مدرسه (اسکولاستیک‌ها) استفاده می‌کرد: طرح قضیه، آوردن رد آن و سپس حرکت به سوی اثبات آن. به هر حال، هر یک از مقاله‌های وی واقعاً یک استدلال علمی است؛ و این نکته‌ای است که اریک رومر نیز در نوشته‌ای درباره جلد نخست سینما چیست؟^۲ به آن اشاره می‌کند: «این صفحات هر چند هر یک به موضوعی مجزا می‌پردازد ولی بخشی از طرحی منظم است که بتدریج آشکار می‌شود و خود را برملا می‌سازد. و نیز کمترین گمانی وجود ندارد که هر مقاله از همان آغاز چنین طرحی داشته است، نه اینکه حاصل مجموعه‌ای از اندیشه‌های نامرتب باشد. با توجه به اینکه می‌دانیم بازن این مقاله‌ها را بر اساس منطق مرتب ساخته است نه بر مبنای تاریخ نوشتن‌شان، اینکه جلد نخست با مقاله‌ای درباره «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» آغاز می‌شود، معنایی شگفت دارد، زیرا این یکی از نخستین مقاله‌های او نیز هست. در اینجا می‌خواهم به همین جنبه علمی کار او بپردازم، بی‌آنکه هنر آن را کم ارزش بشمارم.» رومر می‌افزاید: «هر مقاله و در واقع کل اثر کاملاً منطبق بر الگوی استدلال ریاضی است. بدون شک کل اثر بازن بر پایه یک اندیشه مرکزی استوار است و آن اثبات عینیت سینماست، همان‌گونه که تمامی هندسه بر خواص خط مستقیم استوار است.

1. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*

اصطلاحات علمی را به کار نبرده است. هنگام خواندن این نوشته بازن، می‌توان حضور واقعی بلم را احساس کرد؛ «شئی شناور» که جانوران اقیانوس آرام بر آن شانه می‌سایند و حرکاتشان در فیلمی که «از توفان جان به در برده» ثبت شده است — این سبک تصویری چندان درباره خود سفر نیست، بلکه درباره خطری است که دوربین نیز در معرض آن بوده — فیلمی که نقصهایش خود دلیل صحت و اصالت آن است.

اگر از من بخواهند کاملترین نمونه نقد فیلم را که در همه عمرم خوانده‌ام نام ببرم، بی‌درنگ مقاله بازن را درباره سبک روبر برسون ذکر خواهم کرد. به نظر من این مقاله از آنجا فراموش‌ناشدنی است که همه نکته‌های لازم را درباره اقتباس از رمان در خود دارد. بازن در مورد چگونگی برخورد برسون با رمان ژاک تقدیرگر^۱ که فیلم خانمهای جنگل بولونی^۲ بر پایه آن ساخته شد می‌نویسد: «صدای سایش برف پاک‌کن بر صفحه‌ای از نوشته دیدرو^۳ همه چیزی است که این فیلم برگزیده است تا آن را به گفتگویی به سبک راسن^۴ تبدیل کند.» به این عبارت می‌توانم جمله‌ای را بیفزایم که بازن برای شرح شادمانی خود از کارهای چاپلین به کار برده است. با خواندن این مقاله انسان «سرخوشی ... کشف کمال» را در خویش احساس می‌کند.

اینکه می‌بینیم امروز سینما سرانجام به صورت حوزه‌ای جدی و مهم برای بررسی و تحقیق درآمده است، تا حد زیادی مرهون کارهای بازن است. مدتی پس طولانی بسیاری از افراد بویژه در امریکا ترجیح می‌دادند سینما را طریقی بی‌نظیر برای گریز از زندگی پرفشار امروز بدانند؛ چیزی که همواره در جستجوی

سخنان میتری در مجموع ناموجه نیست. خواننده در اینجا خواهد دید که به این نوع کاربرد دوربین چقدر و در چه زمینه‌های متفاوت، از بحث درباره فیلمهای ژان رنوار گرفته تا بررسی نقش واقعی مونتاز، اشاره شده است.

بازن در مقاله «تکامل زبان سینما» می‌گوید مبنای ارزیابی تصویر این نیست که چه چیزی را به واقعیت افزوده، بلکه این است که چه چیزی را از آن آشکار می‌کند. میتری این استدلال بازن را نمی‌پذیرد که چون دوربین به طور خودکار نوعی «واقعیت» فرضی را ثبت می‌کند، پس تصویری که از آن واقعیت ارائه می‌دهد عینی و کامل است. میتری می‌گوید آنچه دوربین آشکار می‌سازد خود واقعیت نیست بلکه نمودی تازه است که با جهان اشیا پیوستگی دارد — چیزی که در واقع می‌توان آن را «ادراک دوربین» نامید و بی‌توجه به خواسته فیلمبردار نوعی «تفکیک مکانی» می‌آفریند، یعنی بازسازی واقعیت به گونه‌ای که دیگر نمی‌توان آن را «عینی و بی‌واسطه» نامید.

بازن، همان‌گونه که درباره نظریه عینیت سینما دیدیم، نمی‌پذیرد که جوهر تئاتر به گفته هانری گوئیته^۱ همانا حضور جسمانی بازیگر است و به این ترتیب از جنبه‌های بسیار بنیادین با سینما تفاوت دارد. نتیجه این بحث معروف آن است که بازن می‌گوید تصویر سینمایی نه فقط چیزی فراتر از بازسازی صرف است بلکه ذاتاً نوعی قالب یا نقاب است. در اینجاست که خود من نیز پیروی از بازن را دشوار می‌یابم. شاید این نخستین موردی است که وی از قلمرو واقعیت می‌گذرد و به جهان زیبا و آفریده شده «بدیع ولی غیرواقعی» (ben trovato) پا می‌گذارد.

ولی شاید هیچ واژه‌ای را نتوان یافت که بتواند به اندازه توصیف او از فیلمی که از سفر به کن — تیکی^۲ گرفته بودند، شور و اشتیاق وافرش را به سینما نشان دهد. سبک این نوشته معرف واقعی بازن است. ولی در اینجا متناقض‌نمای کاملاً آشکاری دیده می‌شود، زیرا نخستین بار است که بازن

۱. Henri Gouhier، استاد دانشگاه سوربن، صاحب‌نظر تئاتر، مؤلف کتابهای

جوهر تئاتر، تئاتر و حتی.

2. Kon-Tiki

3. Jacques Le Fataliste

4. Les Dames du Bois de Boulogne

۵. Diderot (۱۷۸۴-۱۷۱۳)، دایرة‌المعارف نویس و فیلسوف فرانسوی.

۶. Racin (۱۶۹۹-۱۶۳۹)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

برش پاسخی بیابیم و باید همچون او در جستجوی پاسخ از پرده سینا فراتر برویم و به قلمرو تاریخ و فلسفه و ادبیات و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی برسیم و در این مسیر بُعد تازه‌ای بر علوم انسانی بیفزاییم، به این معلم و مربی بسیار مدیونیم.

ولی خود من دینهای دیگری نیز به گردن دارم که باید ادا کنم، نخست خانم ژان بازن^۱ که هر بار گفتگویی درباره ترجمه این کتاب پیش آمد بسیار بزرگوارانه رفتار کردند. به علاوه، باید بگویم که بدون یاری بی‌دریغ ژان زنوار، که بازن نبوغش را به گرمی و آشکارا می‌ستود، و همکارانم دکتر مادلین کارول^۲ و گابریل بونو^۳ نمی‌توانستم برخی از بخشهای دشوار را به انگلیسی برگردانم. از دانشجوی آرژانتینی‌ام سنیر مارکوویچ^۴ نیز سپاسگزارم که در مقابله این ترجمه با ترجمه اسپانیایی یارم کرد. سرانجام، از شماره ویژه کایه دو سینما، که به آندره بازن اختصاص یافته است بسیار استفاده کرده‌ام، و خود را به خاطر حقایق و برداشت‌هایی که دوستان بازن در آنجا آورده‌اند، عمیقاً وامدار آن می‌دانم.

آنیم — یعنی جهانی تازه برای زیستن. ولی این به اصطلاح گریزگاهها، هر چند گشت و گذار در آنها لذتبخش است، در واقع کوچه‌های بن‌بستی بیش نیستند. اگر پرده سینا را همچون آینه بدانیم نه گریزگاه، بیشتر برای آینده مهیا خواهیم شد. می‌گویند کار برد وسایل خودکار (اتوماسیون) عرق را از جبین انسان پاک خواهد کرد و پشت خمیده‌اش را که تاکنون مجبور به کار بوده است راست خواهد نمود. آن‌گاه آن رویارویی نهایی که انسان این همه سال از آن پرهیز کرده است — چون می‌گفته ابتدا باید زیست تا سپس بتوان به فلسفه پرداخت — رخ خواهد داد. سینا اگر درست به کار گرفته شود، می‌تواند در این رویارویی نقشی بس مهم ایفا کند. از آنجا که بازن می‌تواند ما را در درک چگونگی و جرایب این قضیه یاری کند، می‌توان او را رؤیابین و راهنای حقیقی خواند. وی جزو اندک کسانی است که واقعاً تلاش کردند برای سرشی که پیشگامان زیبایی‌شناسی فیلم و فیلم‌شناسی و بویژه افرادی همچون کانوندو^۱ و دلوک^۲ مطرح کردند، پاسخی بیابند — سینا چیست؟

آن دسته از ما نیز که به پیروی از او می‌خواهیم برای این

1. Canudo

2. Louis Delluc (۱۸۹۰-۱۹۲۴)، کارگردان و منتقد فرانسوی.

3. Janine Bazin

4. Madeleine Korol

5. Gabriel Bonno

6. Senor Markowitz

هستی‌شناسی تصویر عکاسی

اگر هنرهای تجسمی تحت روانکاوی قرار می‌گرفت، احتمالاً مشخص می‌شد که مومیایی کردن مردگان یکی از عوامل بنیادی پیدایش آنها بوده است. به این ترتیب آشکار می‌شود که نقاشی و پیکرسازی بر «عقدۀ مومیایی شدن» (mummy complex) استوارند. در مذهب کهن مصر، که هدفش مبارزه با مرگ بود، بقای ابدی را در گرو بقای جسم می‌دانستند. بنابراین، آن مذهب با پدید آوردن سدی در مقابل گذر زمان، یکی از نیازهای بنیادین روان‌شناختی انسان را ارضا می‌کرد، چرا که مرگ چیزی جز پیروزی زمان نیست. از نظر آنان نگهداری مصنوعی ظاهر جسمانی، به معنای محافظت از آن در قبال جریان زمان و سالم و درست رساندن به اصطلاح قاچاقی آن به معبر زندگانی بود. بنابراین، طبیعی بود که جسم را، به‌رغم واقعیت مرگ، با نگهداری گوشت و استخوان بدن حفظ کنند. از این رو، نخستین مجسمۀ مصری یک جسد مومیایی شده بود که آن را با سدید دباغی و خشک کرده بودند. ولی اهرام و راهروهای تودرتو هرگز به یقین تضمین نمی‌کرد که جسم سرانجام فنا نخواهد شد.

بنابراین، تدابیری احتیاطی نیز اختیار کردند. به این منظور، در نزدیک تابوت و در کنار غلاتی که برای تغذیهٔ مرده گذاشته بودند، مجسمه‌های کوچک سفالینی قرار می‌دادند تا اگر جسد مومیایی شده نابود شد، جایگزین آن شوند. از این رو، این کاربرد مذهبی، نخستین کارکرد مجسمه‌سازی را آشکار می‌کند، یعنی حفظ زندگی با غنایش زندگی. تجلی دیگری از این نوع، مجسمۀ سفالی خرس نیزه خورده‌ای است که در غارهای ماقبل تاریخ یافت شده است، این مجسمه که بدل حیوان زنده است، ضامن موفقیت در شکار بوده است. تکامل همگام هنر و تمدن

این نقش جادویی هنرهای تجسمی را از آنها گرفته است. لویی چهاردهم دستور نداد جسدش را مومیایی کنند، بلکه به بقای خود در پرتله‌ای که شارل لوبرون^۱ از وی کشیده بود خرسند بود. ولی تمدن نمی‌تواند غول زمان را به کلی از میدان به در کند. بلکه تنها می‌تواند دلمشغولی ما را در مورد آن به حد تفکر منطقی ارتقا دهد. دیگر کسی همانندی هستی‌شناختی مدل و تصویر را باور ندارد، ولی همگان قبول دارند که با یاری تصویر می‌توانیم موضوع (سوژه) را به یاد بسپاریم و آن را در مقابل مرگی دوباره، که همان مرگ معنوی است، حفظ کنیم. امروز تصویرسازی دیگر هدفی انسان‌مدار (anthropocentric) و فایده‌گرا (utilitarian) ندارد. امروز دیگر مسئلهٔ بقای پس از مرگ در میان نیست، بلکه مفهومی گسترده‌تر مطرح است، و آن آفرینش جهانی آرمانی همانند جهان واقعی روزمره است با تعیین زمانی خاص خودش. «نقاشی چه کار بیهوده‌ای است» اگر در پس ستایشی که نثار تابلوهای نقاشی می‌کنیم، این نیاز ابتدایی بشر را تشخیص ندهیم که می‌خواهد در مجادله با مرگ حرف آخر با او باشد. اگر تاریخ هنرهای تجسمی بیشتر به روان‌شناسی آنها مربوط است تا به زیبایی‌شناسی‌شان، می‌توان گفت که این تاریخ اساساً داستان شباهت (resemblance) یا به عبارت دیگر واقعگرایی (realism) است.

اگر عکاسی و سینما را از این دیدگاه جامعه‌شناختی بنگریم، می‌توانند برای بحران فنی و معنوی که در میانهٔ سدهٔ گذشته دامن نقاشی مدرن را گرفته بود، توضیحی طبیعی ارائه دهند.

۱. Charles le Brun (۱۶۹۰-۱۶۱۹)، نقاش فرانسوی دربار لویی چهاردهم.

توهم | گریه بر داری از واقعیت | از سده شانزدهم تا کنون نقاشی را همچنان به مضاطره انداخته است. این نیاز کاملاً ذهنی و به ذات خود غیر زیبایی شناختی است و ریشه های آن را باید در گرایش طبیعی ذهن به سحر و جادو جستجو کرد. اما کشش این نیاز چنان قوی بوده که موازنه هنرهای تجسمی را کاملاً برهم زده است.

کشمکش بر سر واقعگرایی در هنر، از نوعی بدفهمی و از خلط امور زیبایی شناختی و روان شناختی، و نیز از خلط میان واقعگرایی حقیقی، یعنی نیاز به بخشیدن بیانی معنادار به ظاهر و نیز به ماهیت جهان، و شبه واقعگرایی فریب آمیز که هدفش اغوای چشم (و نیز ذهن) است سرچشمه می گیرد؛ منظور از شبه واقعگرایی، محتوای شبه واقعگرایانه با نمودهای توهم زاست.^{۱۸} به همین دلیل است که هنر قرون وسطی این بحران را پشت سر نگذاشت؛ این هنر هم کاملاً واقعگرا بود و هم بسیار معنوی، ولی از درام که نتیجه پیشرفتهای فنی بود چیزی نمی دانست. پرسپکتیو گناه نخستین نقاشی غرب بود.

فی بیس و لومیر نقاشی را از گناه رهانیدند. عکاسی با دستیابی به اهداف هنر باروک، هنرهای تجسمی را از قید شباهت به جهان واقعی آزاد ساخت. چنانکه امروز می دانیم، نقاشی ناگزیر از ارائه توهم بود، و این توهم را برای هنر شمردن

آندره مالرو^{۱۹} سینما را بالاترین حد تکامل واقعگرایی تجسمی تا به امروز می داند. آغاز این واقعگرایی، نخست در دوران نوزایی (رنسانس) بود و پیچیده ترین بیان را در نقاشی باروک یافت. درست است که نقاشی، در سرتاسر جهان، توازن متغیری میان غادگرایی و واقعگرایی برقرار کرده اما در سده پانزدهم نقاشی غرب از آن دلشغولی کهن که غایش واقعتهای معنوی در شکل (فرم) مناسب با آن بود دست کشید و کوشید این بیان معنوی را با تقلید هرچه کاملتر از جهان بیرون در هم آمیزد. بی گمان، لحظه سرنوشت ساز زمانی بود که نخستین نظام علمی و به معنایی مکانیکی باز تولید تصویر، یعنی پرسپکتیو، کشف شد: اتاقک تاریک (camera obscura) داوینچی زمینه ساز دوربین عکاسی [ژوزف] فی بیس^{۲۰} شد. اینک هنرمند می توانست توهم فضای سه بعدی را بیافریند که در آن اشیاء همان گونه به نظر می رسید که چشم ما در واقعیت می بیند.

از آن پس، در نقاشی دو گرایش پدید آمد: یکی گرایش اساساً زیبایی شناختی، یعنی بیان واقعیت معنوی و تعالی مدله با استفاده از غاد؛ و دیگری گرایش کاملاً روان شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون. تلاش برای ازضای میل به توهم جهان واقعی، فقط به آتش این تقابل دامن زد تا جایی که هنرهای تجسمی را ذره ذره فروبلعید. ولی از آنجا که پرسپکتیو فقط مسئله شکل (فرم) را حل کرده بود نه مشکل حرکت را، واقعگرایی ناگزیر بود همچنان در پی راهی برای بیان دراماتیک هر لحظه باشد، یعنی نوعی بُعد چهارم روانی که بتواند در بی حرکتی عذاب آور هنر باروک زندگی را جاری سازد.^{۲۱}

البته هنرمندان بزرگ هواره توانسته اند این دو گرایش را باهم درآمیزند و هریک را در سلسله مراتب امور جایگاهی مناسب بخشند، واقعیت را در چنگ بگیرند و آن را بسا به خواسته خویش در کالبد هنرشان شکل دهند. با این حال، واقعیت این است که با دو پدیده اساساً متفاوت روبه رو هستیم و هر منتقدی که بخواهد تکامل هنرهای تصویری را بدرستی دریابد باید آنها را جدای از هم در نظر بگیرد. نیاز به ایجاد

۱. Andre Malraux (۱۹۰۱-۱۹۷۶)، نویسنده فرانسوی.

۲. Joseph Niepce (۱۸۲۳-۱۷۴۵)، فیزیکدان فرانسوی.

* جالب است که از این دیدگاه، رقابت گزارشهای عکس دار و استفاده از طراحی را در مجلات مصور سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ بررسی کنیم. در این زمینه، طراحی بود که نیاز هنر باروک را به ارائه دراماتیک برآورد. درحالی که لزوم ارائه سند تصویری (عکس) بتدریج و طی سالها احساس شد.

* شاید بهتر باشد که کمونیتها بیش از آنکه اهمیت فراوانی برای واقعگرایی امپرسیونیستی قائل شوند، از سخن گفتن درباره آن به شیوه ای که درخور سده هجدهم است، یعنی زمانی که هنوز عکاسی و سینما در کار نبود، دست بردارند. شاید درجه دوم بودن نقاشی روسیه واقعاً اهمیتی نداشته باشد. به شرطی که، سینمای این کشور درجه اول باشد. ایزنشتاین، تینتورتوی روسیه است. [Tintoretto (۱۵۹۷-۱۵۶۸)، نقاش ایتالیایی مکتب ونیز].

توضیح از هیوگری). برای نخستین بار میان خود موضوع و بازتولید آن وساطت یک عامل غیرزنده حاصل شده است. برای نخستین بار تصویر جهان واقعی به صورت خودکار و بدون دخالت خلاقه انسان شکل می‌گیرد. شخصیت و فردیت عکاس فقط از طریق گزینش موضوع و هدفی که در ذهن دارد وارد کار می‌شود. گرچه در محصول نهایی می‌توان نشانی از فردیت عکاس را یافت، ولی همان کارکرد فردیت نقاش را ندارد. همه هنرها بر حضور انسان استوارند، فقط عکاسی است که از غیبت او سود می‌جوید. عکاسی همچون پدیده‌ای در طبیعت ما را متأثر می‌سازد، مانند گلی یا دانه برقی که سبزینه یا منشأ زمینی‌اش بخش جدایی‌ناپذیر زیبایی آن است.

این تولید تصویر با ابزارهای ماشینی، روان‌شناسی تصویری ما را اساساً متأثر ساخته است. سرشت عینی عکاسی، اعتباری به آن می‌بخشد که در دیگر شیوه‌های تصویرسازی دیده نمی‌شود. به رغم اعتراضهایی که شاید روحیه انتقادیان برانگیزد، ناگزیر می‌شویم وجود شیء بازتولید شده و در واقع «باز» - ارائه شده را که در زمان و مکان جلو چشمان قرار گرفته است، واقعی بدانیم. عکاسی به سبب همین انتقال واقعیت از شیء به بازتولید آن، از مزیتی خاص برخوردار است.^{۳۳}

یک طرح بسیار وفادار به اصل چه بسا نکات بیشتری درباره مدل در اختیار ما بگذارد، ولی آن طرح به رغم تمایلی ذهن سنجشگر ما، هیچ گاه از نیروی غیرعقلانی عکس برخوردار نیست که بتواند ما را مجبور سازد به آن ایمان بیاوریم.

*** با این حال، جا دارد که درباره روان‌شناسی هنرهای کمتر تجسمی، مثلاً قالب‌گیری نقابهای مرگ، که آنها نیز مستلزم نوعی فرآیند خودکارند پژوهشی صورت گیرد. از این نظر، عکاسی را می‌توان نوعی قالب‌گیری، یا ضبط تأثیر آبی با استفاده از نور دانست.

۱. Jean Chard, (۱۷۱۳-۱۶۴۲)، جهانگرد فرانسوی.

*** در این زمینه می‌توان روان‌شناسی آثار و یادگارهای مقدس را بررسی کرد. زیرا آنها نیز از همین مزیت انتقال و تبدیل واقعیت برخوردارند که از «عقده مومیایی شدن» منشأ می‌گیرد. در اینجا به طور گذرا می‌گوییم که «کفن مقدس تورین» نیز ویژگیهای همانند آثار مقدس و عکس را در هم می‌آمیزد.

آن کافی می‌دانستند. از سوی دیگر، عکاسی و سینما اکتشافهایی است که دل‌بستگی ما را به واقعگرایی یک بار برای همیشه و به طور بنیادی ارضا می‌کند.

هر قدر هم که نقاش در کارش مهارت داشت، باز هم اثرش اسیر نوعی ذهنیت‌گریزناپذیر بود. همین که دست بشر در کار بود، موجب می‌شد تا تصویر نقاشی را به دیده تردید بنگرند. به علاوه، عامل اساسی در گذر از هنر باروک به عکاسی، کامل شدن فرآیندی فیزیکی نیست (عکاسی سالها فروتر از نقاشی شمرده می‌شد چون فاقد رنگ بود)، بلکه از واقعیتی روان‌شناختی منشأ می‌گیرد، به این معنا که عکاسی عطش ما را به توهم کاملاً فرومی‌نشاند، آن هم با نوعی بازتولید مکانیکی که انسان در آن نقشی ندارد. پس دلیل ارضای ما را نه در خود نتیجه که در چگونگی رسیدن به آن نتیجه باید جست.^{۳۴}

به همین دلیل، کشمکش میان سبک و همانندی (likeness) پدیده‌ای نسبتاً جدید است که پیش از اختراع صفحه حساس عکاسی نشانی از آن نبود. آشکار است که عالم عینی شگفت‌آور شاردن^۱ به هیچ وجه مانند عالم عینی عکاس نیست. سده نوزدهم شاهد آغاز واقعی بحران واقعگرایی بوده است. امروز پیکاسو شخصیت محوری این بحران است و شرایطی را که هستی‌صوری (formal existence) هنرهای تجسمی و خاستگاههای جامعه‌شناختی آنها را تعیین می‌کند یکبار به آزمون گذاشته است. نقاش مدرن که از «عقده شباهت» (resemblance complex) رهایی یافته، آن را به توده‌هایی وامی‌گذارد که از این پس شباهت را از سویی با عکاسی و از سوی دیگر با نوعی نقاشی که در رابطه با عکاسی است می‌سنجند.

اصالت در عکاسی با اصالت در نقاشی فرق دارد و منشأ آن در ماهیت اساساً عینی عکاسی است (بازن در اینجا این نکته را که در زبان فرانسه واژه objectif هم به معنای عدسی دوربین است و هم به معنای «واقعی و عینی» قابل توجه می‌داند - که البته این رابطه ظریف معنایی در انگلیسی وجود ندارد. -

که در تار و بود پیچیده این جهان عینی، در اینجا بازتابی بر پیادرو خیس و در آنجا ادا و اطوار کودکی را تشخیص دهم. فقط عدسی بی‌عاطفه دوربین که شیء را از همه راههای نگرستن به آن، از همه پیشداوریه‌ها و از گرد و غبار معنوی که چشمان من بر آن شیء کشیده‌اند پاک می‌کند، می‌تواند آن را با همه خلوصش در معرض توجه و در نتیجه در معرض عشق و علاقه من قرار دهد. با نیروی عکاسی، که تصویری طبیعی را از دنیایی ارائه می‌دهد که نه آن را می‌شناسیم و نه می‌توانیم بشناسیم، سرانجام طبیعت تقلید از هنر را کنار می‌گذارد و از هنرمند تقلید می‌کند.

عکاسی حتی از نظر توان خلاصه هم می‌تواند از هنر پیشی بگیرد. جهان زیبایی‌شناسی نقاش با دنیای اطرافش تفاوت دارد. سرزهای این جهان زیبایی‌شناسی، خُرد جهان (microcosm) اساساً و ذاتاً متفاوتی را در بر می‌گیرد. تصویر و موضوع درون آن، هستی مشترکی دارند، مانند انگشت و اثر آن. به همین دلیل، عکاسی در واقع در نظام آفرینش طبیعی سپیم می‌شود، نه اینکه جایگزینی برای آن فراهم آورد. فراواقع‌گرایان (سوررئالیست‌ها) نیز این نکته را می‌دانستند و از همین رو انتظار داشتند که صفحه عکاسی تصاویر شگفت‌مورد نظرشان را برایشان فراهم آورد. به همین سبب از نظر آنان، هدف زیبایی‌شناختی و تأثیر مکانیکی تصویر بر ذهن ما دو چیز جدای از هم نیست. از نظر آنان تمایز منطقی میان آنچه تخیلی است و آنچه واقعی است، رو به نابودی می‌رود. هر تصویر را باید یک شیء دانست و هر شیء را یک تصویر. از این رو، در نظام خلاقیت فراواقع‌گرایان عکاسی جایگاه والایی دارد. زیرا

* در اینجا واژه «مقوله» (category) را به همان معنایی به کار می‌برم که گونه در کتابش درباره تئاتر برای آن قائل شده است [منظور کتاب جوهر تئاتر است]. میان مقوله‌های دراماتیک و مقوله‌های زیبایی‌شناختی تمایز می‌گذارد. همان‌گونه که تنش دراماتیک ارزش هنری ندارد، کمال بازتولید تصویری نیز با زیبایی یکی نیست. بلکه ماده اولیه‌ای را شکل می‌دهد که واقعیت هنری بر روی آن ثبت می‌شود.

وانگهی، نقاشی دست آخر شیوه پیش‌پا افتاده‌ای برای همانندسازی است؛ نوعی جایگزین مصنوعی و نازل (ersatz) برای فرآیندهای بازتولید تصویر است. فقط عدسی دوربین می‌تواند تصویری از شیء به دست دهد که بتواند این نیاز عمیق انسان را برآورده کند که می‌خواهد چیزی فراتر از شباهت تقریبی، و در حقیقت نوعی عکس برگردان یا رونوشت را جایگزین اصل شیء سازد. تصویر عکاسی خود شیء است، رها شده از قید زمان و مکان. اهمیتی ندارد که تصویر عکاسی، تغییر شکل یافته، رنگ پریده یا فاقد ارزش مستند باشد. زیرا خود فرآیند ایجاد عکس آن را در هستی مدلی که از آن برداشته شده سپیم می‌سازد؛ اصلاً خود مدل است.

نشاطی که از تماشای آلبومهای خانوادگی به ما دست می‌دهد به همین دلیل است. آن سایه‌های خاکستری و سبز و شبح‌مانند و تقریباً تشخیص‌ناپذیر، همچون پرتوهای خانوادگی نیست بلکه حضور برآشوبنده زندگی‌هایی است که در یک لحظه از زمان متوقف شده و از سرنوشت رهایی یافته‌اند؛ ولی نه به اعتبار هنر بلکه با نیروی یک فرآیند مکانیکی بی‌جان و بی‌عاطفه؛ زیرا عکاسی، برخلاف هنر، جاودانگی نمی‌آفریند بلکه زمان را مومیایی می‌کند و صرفاً آن را از زوالِ مقدر نجات می‌دهد.

از این دیدگاه، سینما عینیت در زمان است. فیلم دیگر فقط به حفظ شیء راضی نیست، نمی‌خواهد آن را همچون حشراتی که از گذشته‌ای بسیار دور در کهر با سالم و دست نخورده مانده‌اند، در یک لحظه در خود ببوشاند. فیلم، هنر باروک را از انقباض عضلاتش رها می‌سازد. اینک، برای نخستین بار، تصویر استمرار زمانی آنها نیز هست، مومیایی متغیر است. بنابراین، همان مقوله‌های «شباهت» که انواع تصویر «عکاسی» را معین می‌کند، ویژگیهای زیبایی‌شناختی آن را نیز، که از نقاشی متمایز است، معلوم می‌دارد.^۹

ویژگیهای زیبایی‌شناختی عکاسی را باید در توانایی آن برای عریان ساختن واقعیات جستجو کرد. برعهده من نیست

را در رنگ غوطه‌ور ساخت. بنابراین، وقتی که همچون آثار سزان^۱، شکل همهٔ تابلو را در اختیار می‌گیرد، دیگر مسئلهٔ توهّمات هندسهٔ پرسپکتیو مطرح نیست. نقاشی در زمینهٔ بازتولید مکانیکی تصویر با رقیبی مواجه شده است که می‌تواند از حد شباهت باروک فراتر رود و به یگانگی با مدل برسد. به این ترتیب، نقاشی خودش در مقولهٔ شیء قرار گرفته است. از این رو، اینکه پاسکال^۲ نقاشی را محکوم می‌سازد دیگر هیچ اهمیتی ندارد، زیرا عکس از سویی ما را وامی‌دارد تا بازتولید چیزی را بستانیم که چشم‌انسان به تنهایی نمی‌توانستند دوست داشتنش را به ما بیاموزند، و از سوی دیگر نقاشی را همچون چیزی بستانیم که به ذات خود ارزشمند است و دیگر رابطه‌اش با چیزی در طبیعت توجیه‌کنندهٔ هستی‌اش نیست. از سوی دیگر، البته، سینما نوعی زبان نیز هست.

تصویری می‌آفریند که واقعیتِ طبیعت است، یعنی وهم و خیالی که در عین حال واقعی است. اینکه نقاشی فراواقعگرا آمیزه‌ای از ترفندهای فریب بصری (visual deception) و توجه دقیق به جزئیات است، همین را ثابت می‌کند.

از این رو، آشکار است که عکاسی مهمترین رخداد تاریخ هنرهای تجسمی است. عکاسی که هم نوعی رهایی‌بخشی (liberation) است و هم نوعی تحقق (fulfillment)، نقاشی غربی را یک بار و برای همیشه از قید دلبستگی به واقعگرایی رها نموده و امکانی فراهم آورده تا استقلال زیبایی‌شناختی‌اش را دوباره به دست آورد. واقعگرایی امپرسیونیستی، که علم را عذر و بهانهٔ خود قرار داده، درست در نقطهٔ مقابل ترفندهای چشم‌فریب قرار می‌گیرد. فقط هنگامی که شکل (فرم) از هرگونه وجه تقلیدی (imitative value) خالی شود، می‌توان آن

(Problemes de la Peinture , ۱۹۴۵)

۱. Cezann (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، نقاش فرانسوی سبک امپرسیونیسم.

۲. Pascal (۱۶۶۲-۱۶۲۳)، نویسنده، فیلسوف و مهندس فرانسوی.

اسطوره سینمای تام

بوده است. هر شرحی درباره سینما که صرفاً بر پایه اختراعات فنی که آن را ممکن ساخته‌اند بنا شده باشد، واقعاً ضعیف و کم‌ارزش است. برعکس، هر نوع تجسم تقریبی و پیچیده یک طرح بر اکتشاف صنعتی آن، که به تنهایی می‌تواند راه را برای کاربرد عملی آن بگشاید، تقدم دارد. بنابراین، هر چند امروز به یقین می‌دانیم که سینما حتی در ابتدایی‌ترین مرحله‌اش به پایه (بیس) شفاف و انعطاف‌پذیر و محکم و نیز به امولسیون حساس و خشک نیاز داشته است تا بتواند تصویر را آنجا ثبت کند — در غیر این صورت هر سازوکاری که به کار می‌رفت حتی از ساعت‌های سده هجدهم هم ساده‌تر می‌بود — روشن است که همه کارهای اساسی برای اختراع سینما، حتی پیش از آنکه شرایط لازم تحقق یافته باشد، انجام شده بود. در سال ۱۸۷۷ و ۱۸۸۰ ادوارد مای‌بریج در سایه گشاده‌دستی افسانه‌ای مردی عاشق اسب دستگاه بزرگ و پیچیده‌ای ساخت و توانست نخستین مجموعه تصاویر سینمایی را از تاخت اسب تهیه کند. ولی

کتاب ارزشمند ژرژ سادول درباره خاستگاه‌های سینما [منظور کتاب تاریخ سینماست] به رغم دیدگاه‌های مارکسیستی نویسنده درباره روابط میان تکامل اقتصادی و فنی از یک سو، و تخیل کسانی که این جستجو را به پیش بردند از سوی دیگر، تأثیری عکس آنچه باید بر خواننده می‌گذارد. ظاهراً چنین می‌نماید که رویدادهای تاریخ سینما را برخلاف نظم تاریخی علیت که از زیربنای اقتصادی به روبنای ایدئولوژیک می‌رسد باید ارزیابی کرد. ما نیز باید اکتشاف‌های فنی اولیه را رخدادهای میمونی بدانیم که در مقایسه با اندیشه‌هایی که این مخترعان از پیش در ذهن داشتند، در رتبه دوم اهمیت قرار می‌گیرند. سینما پدیده‌ای آرمانگرایانه است که از درون آن انسان‌هایی فهمیده و با ذهنی کاملاً مجهز سر برآورده‌اند، چنانکه انگار در آرمانشهر افلاطونی‌اند، و آنچه بیش از همه ما را تکان می‌دهد مقاومت سرسختانه ماده در برابر اندیشه است، نه کمکی که فنون گوناگون به تخیل این پژوهندگان رسانیده‌اند.

افزون بر این، سینما در واقع چیزی را مدیون روحیه علمی نیست. مخترعان سینما بجز اتن ژول ماره^۱ به هیچ وجه دانشمند نبودند. ولی مهم است بدانیم که ماره نیز فقط به تجزیه حرکت علاقه داشت نه به بازسازی آن. حتی ادیسون نیز اساساً نابغه‌ای اهل کارهای دستی بود که می‌خواست همه چیز را خودش بسازد؛ او نام آور نمایشگاه لپن^۲ بود. فی‌بیس، مای بریج^۳، لمروری^۴، ژولی^۵، دیمه^۶، و حتی خود لویی لومیر، همگی انسان‌هایی بسیار شیفته و دقیق، دلبسته انگیزه‌های آنی، اهل کارهای دستی و دست بالا صنعتگرانی مبتکر بودند و نیز امیل رینو^۷ خارق‌العاده و والا مقام، که نمی‌توان انکار کرد نقاشی‌های متحرک او در واقع نتیجه پیگیری مداوم یک «اندیشه همیشگی»^۸

۱. Etienne Jules Marey (۱۸۳۰-۱۹۰۴)، روان‌شناس فرانسوی.

۲. concours lépine، نمایشگاه سالانه اختراعات که در آن به صنعتگران و مخترعان فرانسوی به نیت تشویق جوایزی می‌دهند. این نمایشگاه را انجمن مخترعان و تولیدکنندگان در سال ۱۹۰۳ به پیروی از نمایشگاهی که قبلاً لویی، لپن راه انداخته بود، دایر کردند. — توضیح از هیوگری.

۳. Edward Muybridge (۱۸۳۰-۱۹۰۴)، از پیشگامان اختراع سینما. عکاس امریکایی.

4. Leroy

۵. John Joly (۱۸۷۵-۱۹۳۳)، فیزیکدان ایرلندی.

6. Demeny

۷. Emile Reynaud (۱۸۴۴-۱۹۲۳)، مخترع فرانسوی تئاتر نوری.

8. Idée fix

که از سده شانزدهم پیش‌بینی شده بود، سر برآورد. تأخیر در اختراع دومی همان قدر پدیده‌ای برآشوبنده است که وجود صورتهای آغازین اولی.

ولی اگر کار این عده را دقیقتر بررسی کنیم، جهت پژوهش آنان را در خود ابزارها عیان می‌بینیم و حتی با یقین بیشتری، از نوشته‌ها و تفاسیرشان درمی‌یابیم که این پیشگامان در واقع همچون پیامبران بوده‌اند. بیشتر آنان که با شتاب موانع را پشت سر می‌گذاشتند — موانعی که حتی نخستین آنها یعنی یافتن ماده مناسب برای ساخت فیلم می‌توانست پیشرفتشان را سد کند — اهدافی بلندپروازانه در سر داشتند و در تخیل خویش سینما را نمایش کامل و تمام‌عیار واقعیت می‌دانستند؛ و در ذهن خویش می‌دیدند که در لحظه‌ای توهم کامل جهان واقعی به صورت

۱. collodion، محلول چسبنده‌ای از پیروکسیلین در آتر یا الکل که برای پوشاندن فیلم به کار می‌رفت.

۲. Joseph Plateau (۱۸۰۱-۱۸۸۲)، فیزیکدان بلژیکی.

3. phenakistoscope

4. zoetrope

۵. امروزه نظریه پایداری تصویر در شبکه ظاهراً کنار رفته و نظریه دیگری جایش را گرفته که توهم حرکت را وابسته به کار ذهن می‌داند. — توضیح از هيوکری.

* نقاشیهای دیواری یا نقش برجسته‌های مصری، بیشتر تماایل به تجزیه حرکت را نشان می‌دهند تا میل به ترکیب آن را. می‌توان گفت رابطه ماشینیهای ساده سده هجدهم با سینما همانند رابطه نقاشی با عکاسی است. حقیقت مطلب هرچه باشد و حتی اگر ماشینیهای روزگار دکارت و پاسکال زمینه را برای ماشینیهای سده نوزدهم فراهم آورده باشند، این قضیه همانند شیوه‌ای است که نقاشیهای چشم‌فریب و سه بعد نما (trompe l'œil) میل دیرینه انسان را شبیه‌سازی تأیید می‌کند. ولی فن نقاشی چشم‌فریب در پیشرفت اپتیک و شیمی عکاسی نقشی نداشت بلکه خودش را به این محدود کرد که، اگر بتوانم این اصطلاح را به کار ببرم، با پیشدستی بر آنها «دستشان ببندم».

افزون بر این، همان‌گونه که از خود واژه «نقاشی چشم‌فریب» برمی‌آید، زیبایی‌شناسی این هنر در سده هجدهم بیشتر از توهم سرچشمه می‌گرفت تا از واقعگرایی، یعنی بیشتر بر کذب استوار بود تا بر حقیقت [مصدر tromper در زبان فرانسه به معنای فریفتن است]. مجسمه‌ای که بر دیوار نقاشی می‌شد، باید همچون مجسمه‌ای در مکانی واقعی و بر پایهای واقعی به نظر می‌آمد. این همان هدفی است که سینمای اولیه هم تقریباً در نظر داشت، ولی این روند فریبکاری خیلی زود جایش را به نوعی واقعگرایی تکوینی (ontogenetic) داد.

او برای این کار ناگزیر بود به کلودیون^۱ خیس بر روی صفحه شیشه‌ای بسنده کند؛ یعنی فقط به یکی از سه عنصر لازم که عبارت‌اند از: فوریت، امولسیون خشک، پایه انعطاف‌پذیر. اتن ژول ماره پس از کشف ژلاتین پرومید نقره و پیش از آنکه نخستین حلقه‌های سلولوئید به بازار بیاید، دورین مبنکرانه‌ای ساخته بود که با صفحه‌های شیشه‌ای کار می‌کرد. حتی پس از اختراع نوار سلولوئید، لومیر تلاش کرد فیلم کاغذی را به کار بگیرد.

بیایید یک بار دیگر به شکل نهایی و کامل‌شده سینما با فیلم عکاسی نظر اندازیم. ترکیب حرکت‌های ساده‌ای که ژوزف پلاتو^۲ آنها را از نظر علمی بررسی کرده بود، نیازمند از راه رسیدن پیشرفتهای صنعتی و اقتصادی سده نوزدهم نبود. همان‌گونه که سادول بدرستی ذکر کرده است هیچ چیز از دوران باستان تا آن زمان سد راه ساخت فناکیستوسکوپ^۳ یا ژئوتروپ^۴ نبوده است. واقعیت این است که در این زمینه تلاشهای دانشمندان، نابغه، ژوزف پلاتو، بر پایه ابداعات بسیاری استوار بود که امکان استفاده هگانی از این کشف او را امکان‌پذیر ساخت. برای این نکته اندکی شگفت‌انگیز که کشف سینمای با فیلم عکاسی پیش از آنی صورت گرفت که شرایط لازمش فراهم شود، دلایلی وجود دارد. ولی از سوی دیگر باید توضیح دهیم که چرا اختراع آن چنین به طول انجامید، زیرا همه مقدمات لازمش فراهم آمده و پایداری تصویر در شبکه چشم^۵ از مدت‌ها قبل شناخته شده بود. شاید ذکر این نکته بی‌فایده نباشد که دو مورد بالا لزوماً از نظر علمی به هم ربط نداشتند، ولی تلاشهای ژوزف پلاتو تقریباً با کارهای نیسه فور نی‌پیس همزمان بود، گویی پژوهشگران باید منتظر می‌ماندند تا توجهشان به ترکیب حرکت جلب شود، در حالی که علم شیمی کاملاً مستقل از علم اپتیک به ثبت خودکار تصویر مشغول شده بود.*

تأکید می‌کنم که این تقارن تاریخی را ظاهراً به هیچ وجه نمی‌توان بر پایه پیشرفت علمی یا اقتصادی یا صنعتی توضیح داد. سینمای با فیلم عکاسی می‌توانست از دل فناکیستوسکوپی

همان روانی و سیالیت زندگی را داشت و این با یاری فیلمبرداری پیوسته، که می‌تواند شش دقیقه حرکت را بر روی نوار باریک شیشه‌ای ضبط کند، به دست آمده بود. یک لامپ برنور این تصاویر ریز را باز می‌تاباند. ناگهان صدایی تخت و غیرطبیعی شنیدیم، صدایی گرفته و خشن. رقص با ضرباهنگ رقص فاندانگو^۷، آواز [فرانسوی *alza*] [مکزیک *olé*] را می‌خواند.»

بنابراین، آن اسطوره را هنا که الهام‌بخش اختراع سینماست، تحقق چیزی است که به گونه‌ای کبابیش مبهم بر همه فنون بازسازی مکانیکی واقعیت در سده نوزدهم غلبه داشته است، از عکاسی گرفته تا فونوگراف، یعنی نوعی واقعگرایی تمام‌عیار، نوعی بازآفرینی جهان بر صورت خودش، تصویری که آزادی هنرمند برای تأویل و نیز برگشت‌ناپذیری زمان، آن را از قید رها شده است. اگر سینما آن‌گاه که در گهواره بود همه ویژگی‌های سینمای آینده را نداشت از سر ناچاری بود، زیرا فرشته‌های نگیبانش هر اندازه هم که می‌خواستند نمی‌توانستند این ویژگی‌ها را فراهم آورند.

اگر بپذیریم که خاستگاه‌های هر هنر تا اندازه‌ای گوهر آن را

رنگی و برجسته و با صدا بازسازی می‌شود.

مورخ سینما پ. پوتونیه^۱ در مورد بازسازی سه بعدی و برجسته واقعیت پذیرفته است که آنچه چشم پژوهشگران را گشود نه کشف عکاسی بلکه برجسته‌نمایی (استریوسکوپ) بود که درست اندکی پیش از نخستین تلاشها در زمینه عکاسی متحرک^۲ ۱۸۵۱ به بازار آمد. عکاسان که می‌دیدند مردم در عکس ساکن و بی‌حرکت‌اند دریافتند که اگر بخواهند عکسهایشان تصویری از زندگی و نسخه کاملی از طبیعت باشد، به حرکت نیاز دارند. در هر حال هیچ اختراعی نبود که تلاش نکند صدا و برجسته‌نمایی را با حرکت بخشیدن به تصویر تلفیق کند — از ادیسون و کینه‌توسکوپش که به فونوگراف متصل شده بود گرفته تا دیمنه^۳ و چهره‌های سخنگویش، یا حتی نادار^۴ که اندکی پیش از آنکه نخستین مصاحبه تصویری را، با شورول^۵ انجام دهد نوشته بود: «روایم این است که ببینم عکس حرکات بدن و حالتهای چهره گوینده را ثبت و در همان حال فونوگراف صدایش را ضبط می‌کند» (فوریه ۱۸۸۷). اگر تاکنون فیلم رنگی اختراع نشده بود به این دلیل بود که نخستین تجارب در زمینه فیلم سه رنگ اندکی دیر صورت گرفت. ولی امیل رینو مدتی تصاویرش را با دست نقاشی می‌کرد و نخستین فیلمهای مه‌لیس با استنسیل رنگی شده‌اند. از این دوران، نوشته‌های بی‌شماری موجود است که همه آنها کبابیش با شور و اشتیاق فراوان نوشته شده‌اند و در آنها مخترعان به چیزی کمتر از ابداع سینمای کامل رضایت نداده‌اند؛ سینمایی که توهم کامل زندگی را فراهم بیاورد — و البته تا رسیدن به آن هنوز راه درازی در پیش بود. بسیاری، نوشته‌ای در نشریه *L'Éve* Future را به یاد دارند که در آن ویلیه دو لیل آدام^۶ دو سال پیش از آنکه ادیسون پژوهشهایش را درباره عکس متحرک آغاز کند، دستاوردی افسانه‌ای را از زبان او چنین توصیف می‌کند: «... این رقص که پوست شفافش معجزه‌وار به طریقه رنگی فیلمبرداری شده بود و لباس پولک‌دوزی بر تن داشت، نوعی رقص مردم پسند مکزیک را اجرا می‌کرد. حرکاتش

۱. P. Potonée، روای آفرینش انسان با ابزارهایی جز تناسل طبیعی از روزگاران دوردست ذهن بشر را مشغول کرده بود؛ پیدایش اسطوره‌هایی مانند پیگمالیون و گالاته به همین سبب است. برخی از فلاسفه طبیعی سده‌های میانه همچون آلبرتوس ماکتوس (استاد اکویناس) به مطالعه در این زمینه پرداختند. آفرینش انسان‌نما، مضمونی است که بارها در ادبیات و فیلمهای مانند گولم تکرار شده است. بی‌گمان همین میل بود که نخستین تماشاگران سینما را به ادای جمله «درست مثل زندگی است» واداشت. تأثیر شکلی متعالی قابلو چشم‌فریب نیز همین گونه بود — توضیح از هیوگری.

2. Animated photography

3. Demenay

۴. Nadar [Gaspard Felix Tournachon]، اولین عکاس مستند.

۵. Michel Eugène Chevreul (۱۸۸۹-۱۷۸۶)، فرد مورد مصاحبه، شیمیایی فرانسوی بود. وی نظریه‌ای را درباره رنگ ارائه کرده بود که نقاشان امپرسیونیست از آن الهام گرفتند. — توضیح از هیوگری.

6. Villiers de l'Isle Adam

۷. Fandango، رقص پرهیجان اسپانیایی.

آشکار می‌سازند. پس منطقاً می‌توان گفت که سینمای صامت و ناطق دو مرحله از یک پیشرفت فنی هستند که گام به گام واقعی را از دل آن «اسطوره» اولیه بیرون کشیدند. از این دیدگاه، می‌توان دریافت که بیهوده است اگر سینمای صامت را حالتی از کمال بدانیم که واقعگرایی صدا و رنگ بتدریج آن را از میدان به در بُرد. تقدیم تصویر، هم از نظر تاریخی و هم از نظر فنی، اتفاق است. حشری که هنوز عده‌ای برای از میان رفتن سینمای صامت می‌خورند، کاملاً به دوران کودکی هنر هفتم بازمی‌گردد. مبادی آغازین واقعی سینما، که فقط در تخیل تنی چند از مردمان سده نوزده وجود داشت، همانا تقلید کامل از طبیعت است. شگفت اینکه هر دستاورد جدیدی که به سینما افزوده شود باید آن را به خاستگاههای آغازینش نزدیکتر گرداند. کوتاه سخن اینکه سینما هنوز اختراع نشده است!

بنابراین، اگر اکتشافهای علمی یا فنون صنعتی را که در تکامل سینما چنین بزرگ و مهم جلوه کرده‌اند، منشأ اختراع این هنر قلمداد کنیم، نظام واقعی علیت را دست‌کم از نظر روان‌شناختی وارونه کرده‌ایم. دو نفری که کمترین اعتقاد را به آینده سینما داشتند دقیقاً دو صنعتگر بودند؛ ادیسون و لومیر. ادیسون به همان کینه‌توسکوپش قانع بود و لومیر اگر از روی حسادت دستگاهش را به مه‌لیس نفروخت بی‌گمان به آن دلیل بود که امید داشت خودش نفع سرشاری از آن ببرد، ولی سینما را صرفاً بازیچه‌ای می‌دانست که مردم زود از آن خسته می‌شوند. دانشمندان واقعی همچون ماره، فقط یاورانی

غیرمستقیم برای سینما بودند. این عده هدف خاصی را در ذهن داشتند و آن‌گاه که به انجاش می‌رساندند احساس رضایت می‌کردند. ولی پیشگامان مجنون و شیفته و بی‌غرضی همچون برار پالیسه^۱ که زندگی‌شان را در ازای چند ثانیه تصویر متحرک لرزان به آتش می‌کشیدند، نه صنعتگر بودند و نه دانشمند، بلکه فقط در وسوسه تخیل خویش گرفتار بودند. سینما از تلاقی این شور و شوقهای گوناگون زاده شد، یعنی از اسطوره زاده شد، از اسطوره سینمای تام. این نکته، هم تأخیر پلاتو را در کاربرد اصل نورشناختی پایداری تصویر در شبکیه چشم بخوبی توضیح می‌دهد و هم پیشرفت مداوم در بازآفرینی حرکت را در مقایسه با وضعیت فنون عکاسی. حقیقت این است که هریک از این دو مورد تحت سلطه تخیل آن سده بود. بی‌گمان، در تاریخ فنون و اختراعات می‌توان موارد دیگری از تلاقی پژوهشها را ذکر کرد ولی باید میان آنهایی که دقیقاً نتیجه پیشرفتهای علمی و نیازهای صنعتی و نظامی است و آنهایی که آشکارا مقدم بر این موارد است فرق گذاشت. بنابراین، اسطوره ایکاروس^۲ باید پیش از نزول از بهشت افلاطونی منتظر اختراع موتورهای درونسوز می‌ماند. اما او چون نخستین کسی بود که درباره پرواز پرندگان اندیشید، چنین ژرف در روح بشر نفوذ کرده است ... تقریباً همین را می‌توان درباره اسطوره سینما گفت، ولی کسانی که پیش از سده نوزدهم پیام‌آور سینما بودند، با این اسطوره، آن‌گونه که ما امروز می‌شناسیم، فقط رابطه‌ای دور دارند؛ و همین اسطوره به ظهور هنرهای مکانیکی که تصویرگر دنیای امروزند، سرعت بخشیده است.

(۱۹۴۶, Critique)

1. Berard Pallissy

۲. Icarus، از اساطیر یونان، فرزند ددالوس. وی هنگام گریز از کُرت با دو بال مصنوعی پدرش برایش ساخته بود، به خورشید بسیار نزدیک شد. موم بالها که ذوب گشت، او به دریای اژه سقوط کرد.

تکامل زبان سینما

با آگاهی از اینکه اجمالی بودن این نوشته مرا وامی‌دارد تا نظراتم را به اختصار بیان کنم — که در نتیجه باید آن را فرضیه‌هایی برای پژوهش پنداشت نه بیانی‌های عینی و مسلم — در سینه‌ای دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰ میان دو گرایش گسترده و متضاد تمایز قائل می‌شوم: نخست کارگردانی که به تصویر اعتقاد داشتند، و دوم کارگردانی که به واقعیت اعتقاد داشتند. منظورم از «تصویر» (image)، به طور کلی، هر چیزی است که نمایش (representation) روی پرده به شیء نمایش یافته می‌افزاید. این، نوعی «ارث بردن» پیچیده تصویر از واقعیت است، ولی می‌توان آن را به دو مقوله بنیادین تقسیم کرد: نخست مواردی که به پلاستیک تصویر مربوط می‌شود، و دوم مواردی که با سرچشمه‌های مونتاز ارتباط می‌یابد؛ و مونتاز، دست آخر، همان ترتیب دادن تصاویر در گستره زمان است.

زیر عنوان «پلاستیک تصویر» باید سبک دکورها، چهره‌آرایی و حتی تا اندازه‌ای بازیگری را قرار داد، که البته نورپردازی و دست آخر کادربندی نما — یعنی همان ترکیب‌بندی (composition) تصویر — را نیز باید به آن افزود. مالرو در دوان‌شناسی سینما^۱ درباره مونتاز، که همه می‌دانیم از شاهکارهای گریفیث منشأ می‌گیرد، نوشته است که مونتاز بود که فیلم را به مقام هنر رساند و آن را از صرف تصویر متحرک و زنده‌نمایی شده جدا کرد و کوتاه سخن اینکه از آن یک زبان ساخت.

کازبرد مونتاز می‌تواند «نامرئی» باشد، و این به طور کلی در مورد فیلمهای کلاسیک قبل از جنگ [جهانی دوم] در سینه‌ای

تا سال ۱۹۲۸ سینه‌ای صامت از نظر هنری به اوج شکوفایی رسیده بود. افسوس بسیاری از سیناگران نخبه از اینکه می‌دیدند این مدینه آرمانی ناپدید می‌شود، هر چند شاید توجیه‌ناپذیر بناید، دست‌کم قابل درک است. از آنجا که این سیناگران مسیر زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را دنبال می‌کردند، بر این باور بودند که سینما به هنری تبدیل شده است که به بهترین وجه با «نقص بزرگ» بی‌زبانی انطباق یافته است و واقعگرایی‌ای که صدا با خود خواهد آورد موجب هرج و مرج خواهد شد.

در واقع، اکنون که ثابت شده است صدا نه تنها صورت آغازین سینما را نابود نکرد بلکه آن را به ثمر رساند، می‌توان بحق این پرسش را پیش کشید که آیا این دگرگونی فنی ناشی از ظهور صدا خود نوعی دگرگونی زیبایی‌شناختی نبود؟ به دیگر سخن، آیا در سالهای ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ واقعاً شاهد تولد یک سینه‌ای جدید نبوده‌ایم؟ بی‌تردید، تا آنجا که به تدوین مربوط می‌شود، تاریخ [سینما] برخلاف تصور برخی، وجود شکاف عمیقی را میان سینه‌ای صامت و ناطق تأیید نمی‌کند، بلکه برعکس، میان برخی از کارگردانان ۱۹۲۵ و ۱۹۳۵ و بویژه کارگردانان دهه ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ آشکارا رابطه نزدیکی وجود دارد. برای نمونه می‌توان اریک فون اشتروهایم و ژان رنوار یا اورسن ولز، یا کارل تئودور درایر و روبن برسون را باهم مقایسه کرد. از این وابستگیهای کمابیش واضح چنین برمی‌آید که اولاً فاصله میان دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ را می‌توان پوشاند و ثانیاً برخی ارزشهای سینه‌ای واقعاً از فیلم صامت به فیلم ناطق انتقال یافته و، مهم‌تر از همه، نکته اصلی این نیست که فیلم صامت و ناطق را مقابل هم قرار دهیم، بلکه باید میان سبکهای مختلف، یعنی مفاهیم از بنیاد متفاوت بیان سیناتوگرافیک، تمایز قائل شد.

روی صندلی کنار تختخواب و سررفتن شیر. البته این سه فرآیند را می‌توان به شیوه‌های گوناگون باهم درآمیخت.

این ترکیبهای گوناگون به هر صورتی که باشند یک ویژگی مشترک دارند که همان تعریف مونتاز است، یعنی آفریدن معنا یا مفهومی که در تک تک تصاویر وجود ندارد، بلکه صرفاً از کنار هم گذاشتن آنها پدید می‌آید. تجربه مشهور کولشف با نمایی از چهره ماژوخین، ویژگیهای مونتاز را به طور کامل در خود دارد: لبخندی که بر چهره ماژوخین دیده می‌شود، با هر نمایی که پس از آن می‌آید معنای دیگری می‌یابد.

مونتاز، آن گونه که کولشف و ایزنشتاین یا گانس آن را به کار می‌گرفتند، خود رویداد را به ما نشان نمی‌دهد، بلکه به آن اشاره می‌کند. بی‌گمان، این کارگردانان دست کم بیشتر عناصر سازنده کارشان را از همان واقعیت روزمره‌ای که آن را غایش می‌دهند می‌گیرند، ولی معنای نهایی فیلم بیشتر به ترتیب قرار گرفتن این عناصر متکی است تا به محتوای عینی هر نما.

موضوع مورد روایت، فارغ از اینکه واقعگرایی هر نما چه اندازه است، اساساً از دل همین روابط زاده می‌شود — برای نمونه، چهره ماژوخین به اضافه کودک مرده مساوی است با افسوس و ترحم — یعنی نتیجه انتزاعی‌ای پدید می‌آید که هیچ یک از عناصر عینی‌اش را نمی‌توان در دو نمای مذکور یافت؛ نمونه‌ای دیگر: دوشیزگان جوان به علاوه نمایی از درختان پرشکوفه سیب مساوی است با امید. چنین ترکیباتی از نماهای گوناگون، بی‌شمار است. ولی همه این آمیزه‌های گوناگون یک چیز مشترک دارند، و آن این است که اندیشه‌ای را با استفاده از یک استعاره یا مجموعه‌ای از اندیشه‌ها القا می‌کنند. بنابراین، میان به اصطلاح فیلمنامه که هدف نهایی روایت است و تصویر ناب و ساده، نوعی ایستگاه تأخیر یا نوعی «مبدل» (transformer) زیبایی‌شناختی وجود دارد. یعنی معنا در خود

امریکا مصداق دارد. در این فیلمها، صحنه‌ها تنها به یک منظور تقطیع (دکوپاژ) می‌شوند: برای تحلیل هر بخش بر طبق منطق فیزیکی یا دراماتیک آن صحنه. و همین منطق است که تقطیع نماها را نامرئی می‌کند، چرا که ذهن تماشاگر به طور کاملاً طبیعی این نماهای نقطه دید کارگردان را می‌پذیرد، زیرا با جغرافیای رویداد یا تغییر مرکز توجه دراماتیک انطباق دارند.

ولی کیفیت خشنای این تدوین «نامرئی» چنان است که نمی‌تواند از همه امکانات بالقوه مونتاز استفاده کند. از سوی دیگر، این امکانات بالقوه را می‌توان در سه فرآیندی دید که معمولاً آنها را مونتاز موازی، مونتاز شتابگیر و مونتاز جاذبه‌ها می‌نامند. گریفت در آفرینش مونتاز موازی، توانست با یرش زدن متناوب میان نماهایی از دو رویداد که در دو مکان رخ می‌دهند، نوعی حس همزمانی آن دو رویداد را القا کند. آبل گانس در فیلم چرخ^۱ [۱۹۲۲] توانست توهم سرعت گرفتن یک لکوموتیو را در ذهن تماشاگران بیافریند، بی‌آنکه واقعاً نماهایی از لکوموتیو در حال حرکت نشان دهد (در واقع شاید آن چرخ در جای خود و بدون طی مسافتی می‌چرخیده است). وی این کار را با مونتاز نماهایی انجام داد که طول آنها مدام کاهش می‌یافت.

و سرانجام می‌رسیم به «مونتاز جاذبه‌ها» که سرگنی آیزنشتاین مطرح ساخت، و توصیف آن بسادگی دو مورد دیگر نیست، ولی تقریباً می‌توان آن را چنین تعریف کرد: تقویت معنای یک تصویر از طریق پیوند آن با تصویری دیگر که لزوماً بخشی از همان اپیزود نیست. برای نمونه، شعله‌های آتشی که در فیلم خط مشی عمومی^۲ [۱۹۲۹] پس از تصویری از گاو می‌آید. مونتاز جاذبه‌ها را، به این شکل افراطی، حتی آفریننده‌اش (ایزنشتاین) کمتر به کار می‌برد، ولی می‌توان سه نوع تدوین ایجازی (ellipsis) و مقایسه‌ای (comparison) و استعاری (metaphor) را لحاظ کرد که اصول و قواعدی همانند مونتاز جاذبه‌ها دارند و نمونه‌های آن را می‌توان در فیلم محله زردگان^۳ [۱۹۴۷] ساخته هانری ژرژ کلوژو دید: پرت کردن جوراب بر

1. La Route

2. General Line

3. Quai des Orfèvres

حیوان و زمان واقعی انتظار نانوک است. القای این زمان با تدوین امکان‌پذیر بود ولی فلاهرتی خودش را به نمایش زمان واقعی انتظار قانع می‌کند؛ مدت زمان شکار، جوهر اصلی تصویر و موضوع و هدف واقعی آن است. بنابراین در فیلم این بخش تنها شامل یک غایِ طولانی است. آیا می‌توان انکار کرد که به این ترتیب صحنه از آنچه با مونتاژ جاذبه‌ها حاصل می‌آمد، بسیار تکان‌دهنده‌تر و جالب‌تر است؟

مورنانو بیشتر دلبسته مکان دراماتیک است تا دلبسته زمان. در نوسفراتو^۱ تدوین نقشی تعیین‌کننده‌تر از طلوع^۲ ندارد. آدم به این اندیشه می‌افتد که پلاستیک تصویرهای او امپرسیونیستی است. ولی چنین نظری سطحی و ظاهری است. ترکیب‌بندی تصاویر او به هیچ وجه تصویری (pictorial) نیست و چیزی را به واقعیت نمی‌افزاید و آن را تغییر شکل نمی‌دهد، بلکه تصویر را واهی دارد تا ژرفای ساختاری‌اش را بر ملا سازد و روابط از پیش موجودی را آشکار کند که به صورت اجزای بنیادین درام درمی‌آیند. برای نمونه، در فیلم تابو^۳ ورود کشتی از سمت چپ پرده فوراً حسی از تقدیر را برمی‌انگیزد. به این ترتیب مورنانو نیازی ندارد تا برای جلوه واقعگرایی انعطاف‌ناپذیر فیلمی که همه صحنه‌هایش کاملاً طبیعی‌اند (در محل فیلمبرداری شده‌اند) به نیرنگ دست یازد.

ولی بیش از همه، اشتروهایم از بیانگرایی تصویری و ترفندهای مونتاژ رویگردان بود. در فیلمهای او، واقعیت خودش را آشکارا نشان می‌دهد، همچون متهمی که زیر بازجویی بی‌وقفه پلیس لب به اعتراف گشوده است. به نظر او کارگردانی تنها یک قاعده ساده دارد: نگاه دقیقی به جهان بینداز، و این کار را آن‌قدر ادامه بده که سرانجام جهان همه بی‌رحمی و زشتی‌اش را برایت آشکار سازد. در واقع، می‌توان تصور کرد که اشتروهایم فیلمی بسازد که تنها

تصویر نیست، بلکه در سایه تصویر است که از طریق مونتاژ به خودآگاه تماشاگر تابانده می‌شود.

خلاصه می‌کنم. سینما با محتوای تصویر و امکانات مونتاژ، زرادخانه کاملی در اختیار دارد که با آن می‌تواند تعبیر و تأویلش را از یک رویداد به تماشاگر تحمیل کند. می‌توان گفت که تا پایان دوره سینمای صامت این زرادخانه تکمیل شده بود. از یک سو سینمای شوروی نظریه و عمل مونتاژ را به نتایج نهایی‌اش رساند، و از سوی دیگر سینمای آلمان از طریق دکور و نورپردازی هرگونه هجوم و خشونت را به پلاستیک تصویر روا داشت. در کنار سینمای شوروی و آلمان سینمای کشورهای دیگر هم مطرح بود ولی به نظر نمی‌رسد که در سینمای فرانسه یا سوئد یا آمریکا زبان سینما از بیان آنچه می‌خواست بگوید ناتوان بوده باشد.

اگر هنر سینما شامل هر چیزی است که پلاستیک تصویر و مونتاژ می‌توانند به یک واقعیت مشخص بیفزایند، در این صورت فیلم صامت به ذات خود نوعی هنر بود. در نهایت صدا تنها می‌توانست نقشی فرعی و مکمل بازی کند، یعنی نقطه مقابل (countrepoint) برای تصویر بصری باشد. ولی این تقویت احتمالی تصویر — که به هر حال نقشی کوچک بود — در مقایسه با واقعیت فرعی و مکملی که صدا در همان حال می‌توانست بیافریند اهمیت چندانی نداشت.

نظری که تاکنون مطرح ساخته‌ایم این است که بیانگرایی (expressionism) مونتاژ و تصویر، جوهر سینما را تشکیل می‌دهد. و دقیقاً همین دیدگاه رایج است که کارگردانان سینمای صامت مانند اریک فون اشتروهایم و مورنانو و رابرت فلاهرتی درباره‌اش تردید روا می‌دارند. در فیلمهای این عده مونتاژ هیچ نقشی ندارد مگر نقشی منفی؛ یعنی حذف ناگزیر زواید واقعیت. در فیلمهای اینان دوربین نمی‌تواند همه چیز را به یکباره ببیند ولی می‌کوشد تا هیچ بخشی از آنچه را برای دیدن برگزیده است از دست ندهد. آنچه برای فلاهرتی در هنگام فیلمبرداری از نانوک در حال شکار سگ آبی مهم است رابطه میان نانوک و

1. *Nosferatu*2. *Sunrise*3. *Tabu*

از یک نمای درشت و طولانی تشکیل شده باشد. بحث ما فقط به این سه کارگردان محدود نمی‌شود. بی‌گمان می‌توانیم در میان آثار دیگر کارگردانان، عناصری از سینمای غیربیانگرا (nonexpressionistic) را بیابیم که در آنها مونتاژ هیچ نقشی ندارد - حتی در فیلمهای گریفیث. ولی همین مثالها برای آشکار کردن این نکته کافی است که در میانه دوران فیلم صامت، نوعی هنر سینما توگرافی وجود داشت که با آنچه «سینمای ناب» نامیده می‌شد در تقابل کامل بود. این سینما زبانی دارد که به هیچ وجه «نما» واحد معنایی و نحوی آن نیست، و ارزش هر تصویر به چیزی است که از واقعیت آشکار می‌کند نه به چیزی که بر آن می‌افزاید. در آن سینمای دیگر، سکوت تصاویر روی پرده نوعی نقص بود، یعنی واقعیت را از یکی از عناصرش تهی می‌کرد. حرص^۱ [۱۹۲۳]، همچون ژندرک^۲ [۱۹۲۷] درایر، فیلمی واقعاً ناطق است. اگر مونتاژ و ترکیببندی پلاستیک تصویر را جوهر زبان فیلم ندانیم، صدا نیز شکافی زیبایی‌شناختی نخواهد بود که دو جنبه کاملاً متفاوت هنر هفتم را از هم جدا کند. سینمایی که می‌گویند بر اثر ظهور صدا از میان رفت، «سینما» نبود. بلکه تمایز واقعی را باید در جایی دیگر جست. این تمایز در گذشته وجود داشت و در سی و پنج سال از عمر زبان فیلم همچنان ادامه یافته است.

حال که در وحدت زیبایی‌شناختی سینمای صامت تردید ورزیدیم و آن را به دو گرایش متضاد تقسیم کردیم، بهتر است که به تاریخ بیست سال اخیر سینما نیز نگاهی بیندازیم.

ظاهر از دهه ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ نوعی زبان سینمایی مشترک در سراسر جهان پدیدار گشت که عمده‌تاً از امریکا منشأ می‌گرفت. در این مدت هالیوود با پنج یا شش نوع فیلم برتری فوق‌العاده‌ای یافت: ۱. کمدی امریکایی (آقای اسپیلت به واشنگتن می‌رود، ۱۹۳۶) ۲. فیلم بورلسک^۳ (فیلمهای برادران مارکس) ۳. فیلمهای رقص و آواز (فیلمهای فرد آستر^۴ و جینجر راجرز^۵ و حماقت‌های زیگفیلد^۶) ۴. فیلم جنایی و گانگستری (صورت زخمی^۷، من یک فراری از گروه زندانیان

زنجیری^۸، خبرچین^۹) ۵. درام روان‌شناختی و اجتماعی (خیابان پستی^{۱۰}، جزه‌بل^{۱۱}) ۶. فیلمهای ترسناک یا فانتزی (دکتر جکیل و آقای هاید، مرد نامرئی^{۱۲}، فرانکشتاین) ۷. فیلمهای وسترن (دلجان آتش^{۱۳}، در همین دوره، سینمای فرانسه بی‌گمان رتبه دوم را داشت. سینمای فرانسه این مقام را بتدریج و از طریق گرایش به سوی آنچه واقعگرایی خشن و تیره یا واقعگرایی شاعرانه می‌توان نامید تثبیت شد. چهار نام برجسته این سبک عبارت‌اند از: ژاک فدر^{۱۴}، ژان رنوار، مارسل کارنه و ژولین دووویه^{۱۵}. چون در اینجا قصد ندارم فهرستی از برندگان جوایز را ردیف کنم، چندان مفید نخواهد بود که بر فیلمهای روسی، انگلیسی، آلمانی یا ایتالیایی تأکید ورزم زیرا در این سالها سینمای این کشورها اهمیتی هم‌تراز با سالهای بعد نداشت. به هر حال، فیلمهای امریکایی و فرانسوی بخوبی نشان می‌دهند که فیلم ناطق، پیش از جنگ دوم جهانی، به مرحله متعادل از بختگی و کمال رسیده بود.

نخست درباره محتوا: گوناگونی فراوان مضامین مختلف با قوانین کاملاً مشخص که می‌توانستند سرگرمی مردم عامه، و نیز نخبگان فرهیخته، را فراهم سازند؛ البته به شرط آنکه این تماشاگران دشمنی ذاتی و موروثی با سینما نداشتند.

دوم درباره شکل (فرم): سبکهای کاملاً مشخصی برای فیلمبرداری و تدوین پدید آمد که کاملاً با موضوع این فیلمها هماهنگی داشت؛ یعنی هماهنگی و توازن کامل صدا و تصویر. امروز که باز فیلمهایی مانند جزه‌بل ساخته ویلیام وایلر، دلجان

- | | |
|--------------------------------------|---------------------------|
| 1. Greed | 2. Jeanne d'Arc [ژاندراک] |
| 3. Burlesque | 4. Fred Astaire |
| 5. Ginger Rogers | 6. Ziegfield Follies |
| 7. Scarface | |
| 8. I Am a Fugitive from a Chain Gang | |
| 9. The Informer | 10. Back Street |
| 11. Jezebel | 12. The Invisible Man |
| 13. Stage coach | 14. Jacques Feyder |
| 15. Julien Duvivier | |

تثبیت پیشرفته‌ای فنی. دهه ۱۹۳۰ سالهای پیدایش صدا و فیلم چند رنگ (panchromatic) بود. البته ابزارهای استودیویی همچنان بهبود می‌یافت، ولی این نوآوریها بیشتر جزئی بود و هیچ یک امکانات تازه و اساساً متفاوتی را برای کارگردانی فراهم نمی‌آورد. تنها تغییرات اساسی در اسن زمینه از سال ۱۹۴۰ در مورد فیلمبرداری بوده است، آن هم در سایه افزایش حساسیت مواد خام. فیلم چند رنگ ارزشهای بصری را کاملاً دگرگون ساخت و اصلاحاتی در ساختار امولسیون‌های بسیار حساس امکان‌پذیر شد. حال که فیلمبردار می‌توانست با دیافراگم‌های بسته‌تر کار کند، می‌توانست در صورت لزوم پس‌زمینه محوی را که پیش از این ضروری به شمار می‌آمد حذف نماید. هر چند که پیش از این نیز مواردی از کاربرد وضوح در عمق می‌توان یافت، برای نمونه در کارهای ژان رنوار. البته پیش از این هم در صحنه‌های خارجی، و با کمی مهارت حتی در استودیو نیز این کار امکان‌پذیر بود و هر کس که واقعاً خواهان آن بود می‌توانست انجامش دهد. پس در این مورد مشکل اساساً فنی نبود (هر چند که به این ترتیب کار از نظر فنی نیز ساده‌تر شد)، بلکه تلاش برای یافتن نوعی سبک بود — یعنی همان نکته‌ای که در آینده باز به آن خواهیم پرداخت. به طور خلاصه، می‌توان گفت که با کاربرد همگانی فیلم چند رنگ و درک امکانات میکروفون و در دسترس بودن جرتقلیل (کرین) در استودیوها، از ۱۹۳۰ همه لوازم فنی برای هنر سینما فراهم بوده است.

از آنجا که عوامل تعیین‌کننده فنی را عملاً حذف می‌کنیم، باید در جایی دیگر نشانه‌ها و اصول تکامل زبان فیلم را جستجو کنیم، یعنی کاوش در «موضوع» و در نتیجه در سبک‌هایی که برای بیان آن لازم است.

تا سال ۱۹۳۹ سینما به جایی رسیده بود که جغرافیدانان آن را مرحله توازن (equilibrium-profile) رودخانه می‌نامند؛

جان فورد یا روز برمی‌آید^۱ [۱۹۳۹] مارسل کارنه را می‌بینیم، این احساس در ما بیدار می‌شود که در این فیلمها، هنر سینما به تعادل کامل و آرمانی‌ترین شکل بیان دست یافته است. مضمونهای دراماتیک و اخلاقی این فیلمها ما را به ستایش وامی‌دارد، مضمونهایی که هر چند سینما خالق آنها نبوده، ولی چنان شکوه و چنان تأثیرگذاری هنری به آنها بخشیده است که جز در این هنر به آن دست نمی‌یافتند. کوتاه سخن اینکه، در این فیلمها همه ویژگیهای پختگی و کمال یک هنر کلاسیک را می‌توان دید.

خوب می‌دانم که می‌توان مدعی شد که اصالت سینمای پس از جنگ، در مقایسه با سینمای ۱۹۳۸، از رشد برخی از مکتبهای ملی، و بویژه تأثیر شگرف سینمای ایتالیا و سینمای بومی انگلستان که فارغ از تأثیر هالیوود بود، مایه می‌گیرد. از این نکته می‌توان نتیجه گرفت که پدیده واقعاً مهم سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰، تزریق خون تازه و مضامین تازه شناخته شده بود. این سخن به آن معناست که انقلاب واقعی بیشتر در مضامین بود تا در سبک. آیا نوواقعگرایی (نئورئالیزم) قبل از هر چیز نوعی انسانگرایی نبود؟ و آیا این نوع فیلم‌سازی از لحاظ سبک در وهله دوم قرار نمی‌گیرد؟ و حتی در مورد سبک آن، نمی‌توان گفت که اساساً نوعی ابراز فروتنی در قبال واقعیت است؟

مسلماً در اینجا نمی‌خواهیم برتری شکل بر محتوا را موعظه کنیم. هنر برای هنر همان قدر در سینما کفرآمیز است که در دیگر هنرها، و شاید هم بیشتر. از سوی دیگر، هر موضوع تازه به شکل تازه‌ای نیاز دارد. و یکی از راههای مناسب برای فهم آنچه یک فیلم می‌خواهد بگوید این است که بدانیم چگونه آن را می‌گوید.

بنابراین، تا سال ۱۹۳۸ یا ۱۹۳۹ فیلم ناطق، بویژه در فرانسه و آمریکا، به مرحله‌ای از کمال کلاسیک رسیده بود که نتیجه دو چیز بود: از یک سو، پختگی و بلوغ درامهای گوناگونی که بخشی از آنها در ده سال گذشته پدیدار شده بود و بخش دیگری از آنها از سینمای صامت به ارث رسیده بود؛ و از سوی دیگر،

ترکیبهای گوناگونی که از این صحنه می‌توان فرض کرد، همه چند نکته مشترک خواهند داشت:

۱. راست‌نمایی (verisimilitude) مکانی که در آن جایگاه بازیگر همواره معین است، حتی هنگامی که کاربرد نغای درشت به حذف دکور می‌انجامد.
۲. هدف و تأثیرهای این نوع برش منحصرأ دراماتیک یا روان‌شناختی است.

به دیگر سخن، اگر این صحنه در تئاتر اجرا می‌شد و آن را از روی یک صندلی می‌دیدیم، باز همین معنی را می‌داشت و این واقعه از همین موجودیت عینی برخوردار می‌بود. تغییر دادن جای دوربین که به تغییر نقطه دید می‌انجامد چیزی را به واقعه نمی‌افزاید. این تغییرها واقعیت را اندکی شدیدتر عرضه می‌کند؛ نخست به این طریق که دید بهتری فراهم می‌آورد، و دوم، از طریق تأکید بر همان جزئی که باید مورد تأکید قرار گیرد.

درست است که کارگردان تئاتر نیز همچون کارگردان فیلم قلمرویی در اختیار دارد که در محدوده آن می‌تواند تأویل خود را از رویداد عرضه کند، ولی این قلمرو گستره‌ای اندک دارد و زمینه‌ای برای تغییر در منطق درونی رویداد فراهم نمی‌آورد. اینک، برای نشان دادن نمونه‌ای متضاد، مونتاز شیرهای سنگی را در فیلم پایان سن پترزبورگ^۱ در نظر می‌گیریم. در این بخش، چند نما از چند مجسمه شیر چنان ماهرانه به هم پیوند خورده‌اند که به نظر می‌رسد شیر از جای برمی‌خیزد: نمادی است از خیزش توده‌ها. این تمهید زیرکانه، در فیلمهای پس از ۱۹۳۲ بسادگی قابل فهم بود. در ۱۹۳۵ فریتس لانگ در فیلم خشم^۲ پس از نماهای چند رقص که کن - کن می‌رقصند به نماهایی از چند مرغ که در مزرعه دانه برمی‌چینند و قدقد می‌کنند، برش زده است. این نوع مونتاز تداعی‌کننده (associative montage) حتی در آن زمان هم غافلگیرکننده بود ولی امروز همچون وصله‌ای ناجور بر تن فیلم به نظر می‌آید. برای نمونه، هر اندازه

یعنی منحنی ریاضی ایده‌آلی که نتیجه فرسایش کافی کناره رود است. رودخانه‌ای که واجد مرحله توازن باشد، بدون فشار از سرچشمه به مقصد حرکت می‌کند بی‌آنکه بسترش را بیشتر بفرساید. ولی اگر هرگونه حرکت زمین‌شناختی صورت پذیرد که سطح فرسایش را بالاتر ببرد و ارتفاع سرچشمه را تغییر دهد، آب بار دیگر فرسایش بستر رودخانه را از سر می‌گیرد و آن را گودتر می‌کند. اگر بستر رودخانه گچی یا آهکی باشد، شبکه و الگوی دیگری بر روی دشت نقش می‌بندد که تقریباً نامشهود است، ولی اگر مسیر جریان آب را دنبال کنیم خواهیم دید که پیچیده و درهم پیچان است.

تکامل تدوین از زمان پیدایش صدا

در سال ۱۹۲۸ الگویی تقریباً یکسان در سراسر جهان برای تدوین فیلم وجود داشت. اگر، تا حدودی به پیروی از سنت، آن دسته از فیلمهای صامت را که بر پایه پلاستیک تصویر و صنعت مونتاز استوار بودند «اکسپرسیونیستی» یا «نمادگرایانه» (symbolistic) بنامیم، می‌توانیم شکل جدید قصه‌گویی را «تحلیلی» (analytic) و «دراماتیک» نام دهیم. فرض کنید که با مروری بر عناصر تجربه کوله‌شف، می‌خواهیم میزی انباشته از غذا و فقری گرسنه را نشان دهیم. می‌توان تصور کرد که در سال ۱۹۳۶ نماها به این شکل تدوین می‌شد:

۱. نمای کامل از بازیگر و میز.
۲. دوربین به سوی بازیگر حرکت می‌کند و نمای درشت چهره او را که آمیزه‌ای از شگفتی و تمنا در خود دارد، نشان می‌دهد.
۳. چندین نمای درشت از غذاهای روی میز.
۴. باز نمای کامل بازیگر که آهسته به سوی دوربین حرکت می‌کند.
۵. دوربین آهسته عقب می‌آید و نمای سه چهارم بازیگر را نشان می‌دهد که بال یک مرغ را به دست می‌گیرد.

این نوع تدوین، که آن را برای بهترین فیلمهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۹ بسیار مناسب می‌دانند، با کاربرد نمای با وضوح عمیق به دست کارگردانی مانند اورسن ولز و ویلیام وایلز زیر سؤال رفت. ستایشی که نثار همشهری کین شد به گزافه نبود. با کاربرد وضوح عمیق، صحنه‌های کامل از این فیلم در یک نما و با دوربین ثابت فیلمبرداری شده است. جلوه‌های دراماتیکی که پیش از این با مونتاز خلق می‌شد، در اینجا با حرکت بازیگران در قاب تصویر پدید آمده است. البته ولز مخترع نمای وضوح عمیق نبود، همان‌گونه که نمی‌توان گفت کیفیت مخترع نمای درشت بوده است. همه پیشگامان سینما، به دلیل بسیار منطقی، آن را به کار می‌بردند. محو تصویر (soft-focus) زائیده مونتاز بود، ولی تنها ضرورتی فنی ناشی از پیوند تصاویر نبود بلکه نتیجه منطقی مونتاز و معادل پلاستیک آن به شمار می‌آمد. اگر در لحظه‌ای از رویداد، مثلاً در همان صحنه پیشین، کارگردان بخواهد نمای درشتی از ظرف میوه را نشان دهد طبیعتاً با کانونی کردن عدسی آن را از نظر مکانی منفرد و متمایز خواهد کرد. بنابراین، محو بودن پس‌زمینه تأثیر و جلوه مونتاز را استحکام می‌بخشد، یعنی هرچند جوهر داستانگویی به شمار می‌رود ولی در عین حال فقط جزئی ضروری از سبک فیلمبرداری است. ژان رنوار این نکته را خوب فهمیده بود، زیرا در سال ۱۹۳۸ درست پس از ساختن فیلمهای حیوان انسان‌نما^۴ و توهم بزرگ^۵ و درست پیش از فیلم قاعده بازی^۶ اظهار داشت: «هرچه بیشتر درباره حرفه‌ام می‌آموزم بیشتر گرایش به کارگردانی در عمق تصویر، به نسبت ابعاد پرده، پیدا می‌کنم. و هرچه کارکرد این شیوه بهتر باشد، از نمای دو نفره بازیگران رو به دوربین که مثل دو تا آدم خوب برای گرفتن عکس یادگاری جلو دوربین می‌ایستند، کمتر استفاده می‌کنم». و در واقع اگر بخواهیم بدانیم

که هنر مارسل کارنه در ارزیابی ما از ارزش نسبی فیلمهای بندرمه آلود^۱ [۱۹۳۸] یا روز برمی‌آید نقشی تعیین‌کننده داشته باشد، شیوه تدوین او در سطح همان واقعیتی که مورد تحلیل قرار می‌دهد باقی می‌ماند. فقط یک راه صحیح برای مشاهده آن وجود دارد. به همین دلیل است که می‌بینیم جلوه‌های نوری (optical effects) مانند برهم‌نمایی (سوپرایموز) و حتی غاهای درشت، بویژه در سینمای امریکا، تقریباً دیگر اصلاً به کار نمی‌رود. تأثیر این فقدان چندان زیاد است که تماشاگر را متوجه برش می‌سازد. معمولاً در فیلمهای کمدی امریکایی، کارگردان هرگاه که بتواند نمای از زانو به بالای شخصیتها را دوباره به کار می‌برد، زیرا می‌گویند که این اندازه نما بخوبی می‌تواند توجه خود به خود تماشاگر را جلب کند — یعنی نقطه‌ای طبیعی برای توازن تطابق ذهنی تماشاگر است.

در واقع، این نوع کاربرد مونتاز در فیلمهای صامت ریشه دارد. این همان نقشی است که تدوین کلاسیک در فیلمهای گریفیت بازی می‌کند (برای نمونه در شکوفه‌های پژمرده^۲ [۱۹۱۹]، زیرا وی قبلاً در فیلم تعصب^۳ [۱۹۱۶] آن مفهوم سنتزی مونتاز را که سینمای شوروی می‌خواست به نتیجه غایی برساند به کار گرفته بود. این نوع مونتاز در پایان دوران سینمای صامت، هرچند به شکلی فرعی‌تر، بار دیگر نمود یافت. در واقع، قابل درک است که تصویر شنیداری که بسی کمتر از تصویر دیداری انعطاف‌پذیر است مونتاز را در جهت واقعگرایی پیش می‌راند، چرا که هم امپرسیونیسم عناصر حجمی درون تصویر و هم رابطه نمادین میان تصاویر را بیش از پیش از میان برمی‌داشت. به این ترتیب، در حوالی سال ۱۹۳۸ همه فیلمها، بدون استثنا، بر مبنای یک الگوی واحد تدوین می‌شد. داستان در نماهایی بی‌درپی که شمار آنها قاعده‌تاً در حدود شصصد نما بود به تصویر درمی‌آمد. روش مرسوم کاربرد «نما - نمای مقابل» (shot-reverse shot) بود، یعنی در صحنه‌های گفتگو، نمای هریک از شخصیتها، در حالی که سخنانش را بر زبان می‌آورد، به تناوب بر پرده ظاهر می‌شد.

1. *Quai des Brumes*2. *Broken Blossoms*3. *Intolerance*4. *La Bête Humaine*5. *La Grand Illusion*6. *La Règle du Jeu*

بخوایم همین نتایج را از طریق مونتاژ به دست آوریم، ناگزیر باید زنجیرهٔ دقیق از نماهای متوالی را شکل دهیم.

منظور ما این است که کارگردان معاصر با کاربرد نماهای «در عمق» استفاده از مونتاژ را کنار نمی‌گذارد — و چگونه می‌توان چنین کرد و به بیانی الکن و نارسا دچار نگشت؟ — بلکه آن را به صورت جزئی از «پلاستیک» هر نما درمی‌آورد. داستانگویی ولز یا وایلر نارسا تر از جان فورد نیست. ولی مزیت این دو آن است که جلوه‌های معینی را که می‌توان از وحدت تصویر در زمان و مکان به دست آورد هدر نمی‌دهند. در اثری که در زمینهٔ سبک ادعاهایی دارد، این مسئله که رویداد به صورت نمابه نما تصویر شود یا در تمامیت فیزیکی‌اش به نمایش درآید، نکته‌ای است که مطمئناً نمی‌توان از آن بی‌اعتنا گذشت. البته بیهوده است که نقش قابل توجه تدوین را در پیشرفت زبان فیلم انکار کنیم، ولی این تحول به بهای ارزشهای دیگری تمام شده است که به همین اندازه سیاهی‌اند.

به همین دلیل، وضوح عمیق فقط یکی از ابزارهای کاری فیلمبردار مانند کاربرد صافی‌های گوناگون یا سبکهای چین و چنان فیلمبرداری نیست بلکه گنجینه‌ای پربها در اختیار کارگردان است — یعنی پیشرفتی دیالکتیکی در تاریخ زبان فیلم است.

این پیشرفت جنبهٔ صرفاً شکلی (فرمی) ندارد. فیلمبرداری «در عمق» اگر بخوبی به کار رود، فقط راهی صرفه‌جویانه‌تر و ساده‌تر و در عین حال ظریفتر برای کسب بیشترین نتیجه از یک صحنه نیست. این روش، علاوه بر اینکه ساختار زبان فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بر رابطهٔ ذهن تماشاگران با تصویر نیز اثر می‌گذارد و در نتیجه تأویل آن نمایش را تغییر می‌دهد.

تجزیه و تحلیل پیامدهای روان‌شناختی این روابط و نیز نتایج

که سلف اورسن ولز کیست، باید زان رنوار را نام ببریم، نه لویی لومیر یا فردینان زکا^۱ را. در فیلمهای رنوار، گرایش به وضوح عمیق عملاً تا حدودی جایگزین مونتاژ شده است و چرخش دوربین و ورود و خروجهای چند باره ابزار این کار است. مبنای این کار، احترام به تداوم مکان دراماتیک و البته طول زمانی رویداد است.

هر که را چشم مشاهده باشد، آشکارا درمی‌یابد که زنجیرهٔ نماهایی که ولز در فیلم خانواده اشرفی امبرسون^۲ به کار برده است به هیچ وجه ضبط متغلائی رویداد در یک قاب معین نیست. بلکه برعکس، این پرهیز وی از تجزیهٔ رویداد و خرد کردن گسترهٔ دراماتیک در زمان، کار درستی است که نتایج آن بسیار فراتر از هر چیزی است که با «برش» کلاسیک به دست می‌آید.

تنها با مقایسهٔ دو قاب (فریم) که با روش وضوح عمیق فیلمبرداری شده باشند و یکی از آنها به سال ۱۹۱۰ و دیگری به فیلمی از وایلر یا ولز تعلق داشته باشد، در خواهید یافت که با صرف نگاه کردن به آنها، حتی جدای از زمینهٔ فیلم، می‌توان فهمید که کارکردهای آنها چقدر متفاوت است. کادربندی در فیلم سال ۱۹۱۰ علاوه بر همهٔ کارکردها و هدفهایی که دارد برای آن است که جای دیوار چهارم مفقود در صحنهٔ تئاتر را بگیرد یا دست‌کم در صحنه‌های خارجی بهترین دیدگاه را برای تماشای رویداد عرضه کند، در حالی که در قاب فیلم وایلر یا ولز دکور و نورپردازی و زوایای دوربین تأویل کاملاً متفاوتی را به دست می‌دهند. در این قابها، کارگردان و فیلمبردار پرده را به صفحه شطرنج دراماتیکی تبدیل کرده‌اند که ریزترین اجزای آن طراحی شده است. آشکارترین، گیریم نه اصلترین، نمونه‌های این مورد را می‌توان در فیلم روباه‌های کوچک^۳ [۱۹۴۱] دید که در آن میزانشن دقت رسم فنی را می‌یابد. تصاویر ولز را به دشواری می‌توان تحلیل کرد، چون او بسیار دلبستهٔ باروک است. اشیاء و شخصیتها چنان به هم ربط می‌یابند که تماشاگر نمی‌تواند اهمیت صحنه را نادیده انگارد. اگر

1. F. Zecca

2. The Magnificent Ambersons

3. The Little Foxes

زود روییم، در خود ترکیب تصویری هر غا نهفته است.

مسئله این نیست که ولز هرگاه بتواند از توسل به شیوه‌های بیانگرایانه مونتاز خودداری می‌کند، بلکه این است که کاربرد گاه به گاه آنها در میان فصلهایی از نماهای با وضوح عمیق به این شیوه‌ها معنایی تازه می‌بخشد. بیش از این، مونتاز ماده اصلی سینما و بافت اساسی فیلمنامه را تشکیل می‌داد. در همشهری کین مجموعه‌ای از برهم‌نمایی (سوپر ایمیوز) در برابر صحنه‌ای نهاده می‌شود که در یک غا گرفته شده است، و به این ترتیب نوعی داستانگویی متمایز و اندکی انتزاعی شکل می‌گیرد. در مونتاز شنابگیر، با زمان و مکان بازی می‌شد ولی مونتاز ولز نمی‌خواهد ما را فریب دهد؛ بلکه نوعی زمان فشرده و نامرسوم را به ما عرضه می‌کند. از این رو، مونتاز ولز را می‌توان معادل زمان ناقص (imperfect tense) در زبان فرانسه و زمان تکرارشونده (frequentative tense) در زبان انگلیسی دانست. برای این برهم‌نمایی‌ها نیز، که سینمای ناطق ده سال از آنها استفاده نکرد، همچون مونتاز شنابگیر و مونتاز جاذبه‌ها کاربرد تازه‌ای کشف شد که با واقعگرایی زمانی فیلمها بدون استفاده از مونتاز در ارتباط بود.

اگر بحث ما در مورد ولز کمی به درازا کشید به این دلیل است که ظهور وی در آسمان سینما (۱۹۴۱) کسبایش مقارن با آغاز دوران تازه‌ای است. و نیز به این دلیل که وی موردی بسیار جالب، و به سبب افراط کاری‌هایش، بسیار مهم است.

با این حال، همشهری کین بخشی از یک حرکت کلی، و بخشی از جابه‌جایی گسترده بستر زمین‌شناختی سینماست؛ این حرکت تأیید می‌کند که در همه جای دنیا، به فراخور حال، انقلابی در زبان سینما رخ داده بود.

می‌توانم بگویم که همین نکته، گرچه با شیوه‌هایی گوناگون،

زیبایی‌شناختی آنها از حوصله این مقاله بیرون است، ولی شاید ذکر چند نکته کلی مناسب باشد:

۱. وضوح عمیق، رابطه تماشاگر و تصویر را از آنچه در زندگی روزمره است، نزدیکتر می‌سازد. بنابراین، می‌توان گفت که ساختار آن، فارغ از محتوای تصاویر، واقعگراییانه‌تر است؛
۲. در نتیجه، وضوح عمیق هم ذهن تماشاگر را به فعالیت بیشتر وامی‌دارد و هم بر مشارکت فعال او در رویداد روی پرده می‌افزاید. در حالی که مونتاز تحلیل‌کننده [ی واقعیت] فقط از تماشاگر می‌خواهد که زنجیره نماها را دنبال کند و بگذارد که توجهش همگام با کارگردان حرکت نگیرد. زیرا کارگردان آنچه را وی باید ببیند برمی‌گزیند، ولی در سبک وضوح عمیق از تماشاگر خواسته می‌شود که دست‌کم اندکی به خواسته خودش تصاویر را برگزیند. معنای تصویر نیز تا اندازه‌ای از همین توجه و اراده تماشاگر ناشی می‌شود.

۳. از دو فرض بالا، که به حیطه روان‌شناسی نعلق دارند، قضیه سومی حاصل می‌آید که شاید بتوان آن را متافیزیکی نامید. تحلیل واقعیت از طریق مونتاز بر این فرض استوار است که هر رویداد دراماتیک در جوهر خویش وحدت معنایی دارد. بی‌گمان، واقعیت را به شیوه‌های دیگری نیز می‌توان تحلیل کرد، ولی در هر مورد فیلمی متفاوت حاصل خواهد آمد. کوتاه سخن آنکه سرشت مونتاز چنان است که ابهام بیانی را کنار می‌زند. تجربه کوله‌شف نیز همین «قیاس خلف»^۱ را اثبات می‌کند. یعنی در هر مورد به حالت بیانی چهره ماژوخن معنایی دقیق و معین می‌دهد. در حالی که اساساً ابهام موجود در آن چهره این سه معنای مانع‌الجمع را امکان‌پذیر ساخته است.

از سوی دیگر، وضوح عمیق، ابهام را اگر نه در مقام ضرورت — مثلاً فیلمهای وایر هرگز مبهم نیستند — دست‌کم در مقام احتمال به ساختار تصویر داخل ساخت. از این رو، گزافه نخواهد بود اگر بگویم که نمی‌توان تصور کرد که همشهری کین جز با شیوه وضوح عمیق فیلمبرداری شود. عدم قطعیتی که برای تعیین کلید معنایی یا تأویل (interpretation) فیلم با آن

۱. perabsurdum، بطلان یک استدلال با نشان دادن اینکه اگر آن استدلال نتایج منطقی خود را تا نهایت طی کند، به پوچی می‌رسد (برهان خلف، تعلیق به محال).

رگه‌ای از فیلم صامت که در کارهای استروهایم، مورنانو، رابرت فلاهرتی و درایر جلوه‌گر است اشاره‌ای نکرده‌ایم از این کار غرضی داشته‌ایم. نباید پنداشت که ما گمان می‌کنیم این سینا با پیدایش فیلم ناطق دچار وقفه شد. بلکه برعکس، بر این باوریم که این سینا غنی‌ترین جنبه سینای به اصطلاح صامت را نشان می‌داد، دقیقاً به این دلیل که به مونتاژ وابستگی زیبایی‌شناختی نداشت، ولی واقعاً تنها گرایش بود که واقعگرایی صدا را نوعی تکامل طبیعی می‌دانست. از سوی دیگر، واقعیت دارد که سینای ناطق سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ واقعاً چیزی به سینای صامت وامدار نیست، البته به استثنای ژان رنوار که با نگاه به سینای صامت می‌شد ظهورش را پیشگویی کرد. وی تنها کارگردانی بود که در جستجوهایش تا پیش از فیلم قاعده بازی خود را واداشت که به فراسوی امکاناتی که مونتاژ فراهم ساخته بود نظر اندازد و به راز آن شکل (فرم) سینایی پی ببرد که امکان بیان همه چیز را فراهم می‌آورد بی‌آنکه دنیا را به بخشهایی مجزا [ناحیه] تقسیم کند، آن شکل سینایی که معانی نهفته انسانها و اشیا را برملا می‌کرد بی‌آنکه وحدت طبیعی ویژه آنها را برهم بزند.

در اینجا قصد ما این نیست که فیلمهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ را ناچیز و کم‌ارزش بشماریم زیرا چندین شاهکار در این دوره وجود دارد که چنین کاری را ناممکن می‌سازد بلکه فقط می‌خواهیم نوعی پیشرفت دیالکتیکی را نشان دهیم که عالیترین نمود آن را می‌توان در فیلمهای دهه ۱۹۴۰ یافت. البته شکی نیست که فیلم ناطق نوع خاصی از زیبایی‌شناسی زبانی فیلم را به ناپودی کشاند، ولی این مسئله تنها در مواردی روی داد که زبان فیلم در خدمت واقعگرایی نبود. در هر حال، سینای ناطق بی‌تردید برخی از جنبه‌های اساسی مونتاژ، یعنی توصیف گسسته و تحلیل دراماتیک رویداد را حفظ کرد. آنچه سینای

در مورد سینای ایتالیا نیز حقیقت دارد. در فیلمهای پائیزا^۱ و آلمان سال صفر^۲ روبرتو روسلینی و دزدان دوچرخه^۳ ویتوریو دسیکا، نوواقعگرایی ایتالیا با شکلهای پیشین واقعگرایی فیلم در تعارض است. به خاطر دوری جستن از هر نوع بیانگرایی و بویژه به خاطر غیبت مطلق جلوه‌های مونتاژ، نوواقعگرایی میل دارد که نوعی ابهام واقعیت را به سینا بازگرداند — گرایشی که در فیلمهای ولز، به‌رغم تعلق به سبکی دیگر، نیز به چشم می‌خورد. دلمشغولی روسلینی هنگامی که در فیلم آلمان سال صفر چهره کودک را نشان می‌دهد، درست متضاد با نغای درشت چهره ماژووخین در تجربه کوله‌شف است. روسلینی می‌خواهد راز و رمز چهره کودک را حفظ کند. این واقعیت که تکامل نوواقعگرایی، برخلاف آنچه در امریکا رخ داد، در هیچ نوع انقلابی در تدوین تجلی نیافته است نباید موجب گمراهی ما شود. این هر دو هدفهایی مشترک دارند اما روشهایشان متفاوت است. روشهایی که روسلینی و دسیکا به‌کار می‌برند چندان تماشایی و شکوهمند نیست ولی این دو نیز مصمم‌اند که مونتاژ را کنار بگذارند و تداوم (continuum) واقعیت را بر پرده آورند. آرزوی زاواتینی این است که فیلمی نود دقیقه‌ای از زندگی کسی بسازد که هیچ اتفاقی برایش نمی‌افتد. لوکینو ویسکونتی که «زیبایی‌باور» (aesthetic) ترین فرد نوواقعگرایان است در فیلم زمین می‌لرزد^۴ تصویری آشکار از مهمترین هدف کارگردانی ارائه می‌دهد، یعنی همان کاری که ولز می‌کند. این فیلم، که تقریباً به تمامی از فصلهای یک نمایی تشکیل شده آشکارا نشان می‌دهد که ویسکونتی میل دارد همه رویداد را در شمار فراوانی از نماهای چرخش دوربین با وضوح عمیق تصویر کند.

ولی چون نمی‌توانیم همه فیلمهایی را که از ۱۹۴۰ در این انقلاب زبانی فیلم سهم داشته‌اند مرور کنیم اینک زمان آن است که از تأملاتمان در این زمینه نتیجه‌ای بگیریم.

به زعم من، دهه ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ مرحله مهمی در تکامل زبان فیلم است. اگر در بررسی سینا از سال ۱۹۳۰ به بعد به

1. Paisà

2. *Allemagne Anno Zero*

3. *L'ard de Bicyclee*

4. *La Terra Trema*

ذهنی و مجرد، مقیاس و معنایی تازه بخشیده است. فقط با افزایش واقعگرایی تصویر است که می‌توان انتزاعی بودن مونتاژ را تداوم بخشید. برای نمونه، گنجینه ویژگی‌های سبکی کارگردانی همچون هیچکاک گستره وسیعی دارد: از نیروی نهفته در تصاویر مستندنا گرفته تا برهم نایی تصاویر، و نماهای بسیار درشت. ولی نماهای درشت هیچکاک درست مانند نماهای درشت سیسل ب. دومیل در فیلم فریکاری^۱ نیست. نماهای درشت هیچکاک، همچون دیگر ترفندهای او، یکی از ویژگی‌های سبک وی به شمار می‌رود. به دیگر سخن، مونتاژ در دوره سینای صامت همان چیزی را القا می‌کرد که کارگردان می‌خواست بگوید؛ ولی تدوین در سال ۱۹۳۸ خواسته کارگردان را توصیف می‌کرد. امروز می‌توان گفت که سرانجام روزی فرا رسیده است که کارگردان با فیلم می‌نویسد. امروز تصویر — یعنی ترکیب‌بندی پلاستیک آن و نحوه واقع شدنش در زمان، چون بر واقعگرایی بیشتری بنیاد گرفته است — ابزارهای بیشتری را برای تأثیر بر واقعیت و تغییر دادن آن از درون در اختیار دارد. حالا دیگر فیلمساز رقیب نقاش و نمایشنامه‌نویس نیست، بلکه سرانجام زمانی فرارسیده که بگویم سیناگر همتای رمان‌نویس است.

(این نوشته ترکیبی است از سه مقاله: مقاله نخست برای دفترچه راهنمای جشنواره و نیز تحت عنوان «بیست سال سینما»، در سال ۱۹۲۵ نوشته شد؛ مقاله دوم «تدوین و تکامل آن» در *Age Nouveau*، شماره ۲۹، ژوئیه ۱۹۵۵؛ و مقاله سوم در *Cahiers du Cinema*، شماره ۷، ۱۹۵۰ به چاپ رسید.)

ناطق به آن پشت کرد استعاره و غاد بود و به جای این دو، توهم نمایش عینی را جایگزین ساخت. بیانگرایی مونتاژ به کلی ناپدید شد؛ ولی واقعگرایی نسبی آن نوع برش که در حوالی سال ۱۹۲۷ شکوفا شده بود نوعی محدودیت ذاتی داشت که به دلیل آنکه با موضوعهایش کاملاً متناسب بود توجه ما را به خود جلب نمی‌کرد. از این رو، کمدی امریکایی در چارچوب شکلی از تدوین به اوج خود رسید که در آن، واقعگرایی آن زمان هیچ نقشی بر عهده نداشت. کمدی امریکایی که همچون نمایشهای رقص و آواز (vaudeville) و بازی با کلمات از لحاظ جلوه‌های مورد نظر به منطق وابسته است، و محتوای اخلاقی و جامعه‌شناختی‌اش کاملاً سنتی است می‌باید همه چیز را، در حین پیشرفت دقیقاً خط به خط، از الگوهای ضرباهنگی (ریتمیک) تدوین کلاسیک اخذ کند.

بی‌گمان، گرایش کمابیش آگاهانه سینا در ده سال اخیر عمدتاً همان است که اشتروهایم و مورنائو داشتند، یعنی گرایشی که در سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ تقریباً به کلی ناپود شد. اما هدف سینا از محدود کردن خود به این گرایش تنها این نبود که آن را زنده نگه دارد. این گرایش، به کشف راز احیای واقعگرایی در داستان‌گویی انجامید. به این ترتیب، میسر شد که زمان واقعی که بر هستی اشیا حاکم است از یک سو، و طول زمانی رویداد که تدوین کلاسیک بتدریج زمان ذهنی (mental) و مجرد (abstract) را جایگزین آن کرده بود از سوی دیگر، در کنار هم قرار بگیرند. در ضمن، از زمانی که نتایج مونتاژ یک بار برای همیشه کنار گذاشته شد تا به امروز، این واقعگرایی نوزا به زمان

امکانات و محدودیتهای مونتاز

نوآوری خلاقانه آلبر لاموریس^۱ قبلاً در فیلم بیم، الاغ کوچک^۲ آشکار شده بود. این فیلم و احتمالاً فیلم اسب سفید^۳ را می‌توان بهترین فیلمهای کودکان در همه تاریخ سینما دانست. البته فیلمهای دیگری را نیز سراغ داریم – ولی نه به آن تعداد که انتظار می‌رود – که برای طیف گسترده‌ای از نوجوانان در سنین مختلف مناسب‌اند. اتحاد جماهیر شوروی در این زمینه تلاشهای فراوانی کرده است، اما از نظر من فیلمهایی مانند قایقی با بادبانه‌های سفید^۴ بیشتر نوجوانان را مخاطب قرار می‌دهند. تلاشهای جی. آرتور رنک^۵ در زمینه تولید فیلمهای ویژه کودکان هم از نظر تجاری و هم از نظر زیبایی‌شناسی با شکست روبه‌رو شد. در واقع، اگر کسی بخواهد فیلمخانه یا برنامه‌های گوناگونی برای کودکان فراهم سازد، به دشواری خواهد توانست بیش از چند فیلم کوتاه، با ارزش هنری نامهمان، و چندتایی فیلم تجاری، از جمله چند فیلم کارتون که هم ذوق و اندیشه‌شان و هم موضوعشان بسیار کودکانه است پیدا کند؛ البته چندتایی فیلم حادثه‌ای هم خواهد یافت. ولی قصد ما این نیست که بگوییم فیلمهایی ویژه کودکان ساخته شود، بلکه می‌گوییم فیلمهایی تولید شود که برای نوجوانان زیر چهارده سال قابل درک باشد. چنانکه می‌دانیم، فیلمهای امریکایی اغلب از این حد فراتر نیستند. این سخن درباره فیلمهای انیمیشن والت دیزنی نیز صادق است.

بدیهی است این فیلمها را به هیچ روی نمی‌توان با ادبیات کودکان، به معنای واقعی کلمه، مقایسه کرد، هر چند که این ادبیات نیز چندان وسعتی ندارد. ژان ژاک روسو، حتی پیش از آنکه پروان فروید پا به میدان گذارند، خاطرنشان کرده بود که این ادبیات خالی از لغزش و بدآموزی نیست. برای نمونه،

لافونت،^۶ اخلاق‌گرایی کلی مسلک است و کنتس سگور^۷ مادر بزرگی اهریمنی و سادیستی – مازوخیستی است. اکنون همه پذیرفته‌اند که افسانه‌های پرول^۸ نمادهای بیان‌ناشده‌ای را در خود پنهان کرده است و باید پذیرفت که نمی‌توان با استدلال روانکاوان در این زمینه از در مخالفت درآمد. به هر حال، یقیناً لزومی ندارد که برای کشف عوامل لذت‌آفرین و هراس‌انگیزی که سرچشمه زیبایی آلیس در سرزمین عجایب^۹ و افسانه‌های پریان هانس کریستیان آندرسن به شمار می‌آیند، به روانکاوی متوسل شویم. توان رؤیاپردازی این نویسندگان، هم از نظر نوع و هم از لحاظ شدت، برای کودکان مناسب بود. از این رو، این دنیای تخیلی به هیچ روی کوتاه‌فکرانه نیست. می‌دانیم که علم تربیت کودکان، رنگهای بی‌ضرری برای کودکان ابداع کرد ولی اگر در جستجوی شیوه به کارگیری این رنگها از سوی کودکان برآید از دیدن چمنزارهای پر از دیو و هیولا چشمتان از حدقه درخواهد آمد. از این رو، نویسندگان ادبیات واقعی کودکان بندرت آن هم غیرمستقیم نقش معلم و مربی را ایفا می‌کنند. ژول ورن را شاید بتوان در این زمینه منحصر به فرد دانست. این نویسندگان، شاعرانی‌اند که این امتیاز را دارند که تخیلشان در همان طول موج رؤیاهای کودکان باقی مانده است.

۱. A. Lamorisse (۱۹۷۰-۱۹۲۲)، کارگردان فرانسوی.

2. *Bim, le petit âne*

3. *Crin Blanc*

4. *Lone White Sails*

5. J. Arthur Rank

6. *La Fontaine*

۷. Ségur (۱۸۷۴-۱۷۹۹)، نویسنده فرانسوی داستانهای کودکان.

۸. Perrault (۱۷۰۳-۱۶۲۸)، داستان‌نویس فرانسوی.

9. *Alice in Wonderland*

کوله‌شف با نمای درشت چهرهٔ ماژوخین انجام داد. چنانچه همه می‌دانیم، آرزوی خام‌اندیشانهٔ ژان توران این است که با استفاده از حیوانات زنده فیلمهایی مانند کارتونهای دیزنی بسازد. امروز نیک می‌دانیم احساسهای انسانی که به حیوانات نسبت می‌دهیم، اساساً و در همه حال بازتابی از آگاهی و هشجاری خودمان است. ما فقط به این دلیل به نگاه یا رفتار حیوانات حالت‌های فکری خاصی را نسبت می‌دهیم که برخی از رفتارهای ظاهری یا برخی از جنبه‌های ظاهری و قیافه‌شان مانند خود ماست.

نباید این گرایش کاملاً طبیعی ذهن انسان را که فقط در قلمرو علم زیان‌آور بوده است نادیده گرفت یا کم‌ارزش شمرد. در واقع، شایان ذکر است که امروز علم در نتیجهٔ تجربه‌های پژوهشگران برجسته دریافته است که انسان‌انگاری (anthropomorphism) تا اندازه‌ای ریشه در حقیقت دارد. نمونه‌ای از این مورد، زبان زنبورهاست که آن‌گونه که فون فریش^۴ آن را آزموده و تفسیر کرده است از بی‌پروا‌ترین قیاس‌های سرسخت‌ترین انسان‌انگاران نیز فراتر می‌رود. در هر حال، احتمال خطا برای دکارت و «حیوان - ماشین»^۵ بیشتر است تا برای بوفون^۶ و حیوان‌های نیمه انسانش. ولی در ورای این جنبهٔ مقدماتی، کاملاً آشکار است که انسان‌انگاری از نوعی دانش قیاسی منشأ می‌گیرد که بررسی‌های روان‌شناختی نمی‌تواند آن را بیان و توصیف کند، و با این حال کمتر به

به همین سبب است که بسادگی می‌توان ادعا کرد نوشته‌های آنان به نوعی زیان‌آور و در واقع فقط برای بزرگسالان مناسب است. البته اگر منظور از این سخن آن باشد که این آثار به تهذیب اخلاق مخاطبان نمی‌پردازند سخنی درست است، ولی چنین دیدگاهی تربیتی است نه زیبایی‌شناختی. از سوی دیگر، اینکه بزرگسالان حتی شاید بیش از کودکان از این نوشته‌ها لذت می‌برند، دلیلی بر ارزش و اعتبار آنهاست. یعنی هنرمندی که خودانگیخته برای کودکان کار می‌کند، به محبوبیت همگانی دست می‌یابد.

شاید بادکنک قرمز^۱ کمی جنبهٔ عقلانی‌اش بیشتر و به همان اندازهٔ جنبهٔ کودکانه‌اش کمتر باشد. در این فیلم، نغاد به شکلی واضح‌تر از اسطوره نمایان می‌شود، مانند دستگاهی که میزان مدّ آب را اندازه می‌گیرد. با این همه، از مقایسهٔ این فیلم با فیلم پری که همچون دیگر پریان نیست^۲ می‌توان تا حد زیادی به تفاوت میان شعر (که هم برای بزرگسالان مناسب است و هم برای کودکان) و مسائل کودکانه (که فقط مناسب کودکان است) پی برد.

ولی در اینجا قصد ندارم که از این دیدگاه دربارهٔ این دو فیلم بحث کنم. مقاله حاضر، به معنای دقیق کلمه یک بررسی نقادانه نیست و من به طور تصادفی به ویژگی‌های هنری که گمان می‌کنم در این دو فیلم وجود دارد اشاره می‌کنم. نیت من این است که بر اساس نمونهٔ بسیار مهمی که این دو فیلم عرضه می‌کنند، تحلیل ساده‌ای از برخی قوانین مونتاژ در رابطه بیان سینمایی به دست دهم، و باز به بیان دقیق‌تر، هستی‌شناسی زیبایی‌شناختی (aesthetic ontology) مونتاژ را بررسی کنم. از سوی دیگر، از این دیدگاه می‌توان گفت که شباهتهای بادکنک قرمز و پری‌ای که ... احتمالاً تعمّدی و پیش‌اندیشیده بوده است. این هر دو فیلم نمونه‌هایی بسیار عالی‌اند که به شیوه‌های کاملاً متفاوت امکانات و محدودیتهای مونتاژ را نشان می‌دهند.

بررسی را با فیلم ژان توران^۳ آغاز می‌کنم تا نشان دهم که این فیلم تصویر فوق‌العاده‌ای است از آزمایش پرآوازه‌ای که

1. *Le Ballon Rouge*

2. *Une Fée pas comme les autres*

۳. Jean Tourane. کارگردانی که در فیلمها نقش‌هایی انسانی به حیوانات می‌داد و آنها را تبدیل به بازیگر می‌کرد. وی دو فیلم کوتاه دارد به نامهای مائورن شاعر که قهرمان آن یک اردک است؛ و دیگری دریاچهٔ پریان که بازیگرانش خرگوش و روباه و بز و مانند آن است. وی بعداً یک فیلم سینمایی نیز به همین سبک ساخت به نام پری که مانند دیگر پریان نیست. — توضیح از هیوگری.

4. Von Frisch

۵. Buffon (۱۷۸۸-۱۷۰۷)، طبیعی‌دان و نویسندهٔ فرانسوی.

فیلمنامه را دچار آشفتگی می‌سازد. رویداد ظاهری و معنایی که به آن نسبت می‌دهیم با همه قصدها و خواستهای احتمالی، پیش از ترتیب بخشیدن به غاهای فیلم وجود ندارد، حتی در خود صحنه‌های مجزایی که سرانجام کل فیلم را می‌سازند. پا را از این هم فراتر می‌گذارم و می‌گویم که در برخی از موارد استفاده از مونتاز یکی از راههای ساخت این فیلم نبوده بلکه تنها راه ممکن بوده است. در واقع اگر حیوانات فیلم توران همچون رن-تن-تن باهوش بودند و می‌توانستند با تمرین کارهایی را که مونتاز به آنها نسبت می‌دهد انجام دهند، گستره تمرکز و موضوع فیلم از اساس دگرگون می‌شد. زیرا در این صورت دیگر چندان به داستان توجه نمی‌کردیم، بلکه مهارت آن حیوانات توجه‌مان را برمی‌انگیخت. به دیگر سخن، فیلم دیگر چیزی تحلیلی نبود، بلکه به چیزی حقیقی تبدیل می‌شد و ما تماشاگران به جای لذت بردن از داستان لب به ستایش از غمایش وودویلی می‌گشودیم که بخوبی اجرا می‌شود. مونتاز، یعنی همان آفریننده نادیدنی و انتزاعی معنا، آن حالت غیرواقعی را که مورد نیاز غمایش است حفظ می‌کند.

اما در مورد بادکنک قرمز درست عکس این سخن صدق می‌کند. نظر من این است و آن را به اثبات نیز می‌رسانم که این فیلم نباید و نمی‌تواند مدیون مونتاز باشد. این سخن تا حدودی متناقض‌نماست، چون که جانورانگاری (zoomorphism) بادکنک تحلیلی‌تر است تا انسان‌انگاری حیوانات. بادکنک قرمز در فیلم لامورس واقعاً همان حرکاتی را جلو دوربین انجام می‌دهد. که ما روی پرده می‌بینیم. درست است که در اینجا هم دست حیل و ترفند در کار است ولی این حیل چندان از آن سینما نیست. در اینجا نیز، همچون در تردستی و شعبده‌بازی، توهم از درون خود واقعیت آفریده می‌شود. یعنی چیزی واقعی و ملموس است که از امکانات تدوین هستی نگرفته است.

شاید بگویید چه فرقی می‌کند، در هر دو مورد نتیجه یکی است — مثلاً، آیا ناگزیر نشده‌ایم بپذیریم روی پرده بادکنکی وجود دارد که می‌تواند همچون سگی کوچک به دنبال

تکذیب آن می‌پردازد. قلمرو این دانش از اخلاقیات (افسانه‌های لافونتن) گرفته تا پیچیده‌ترین شکل نمادگرایی مذهبی و دینی و تمامی حیطه‌های شعر و جادو را دربرمی‌گیرد. از این رو، نمی‌توان انسان‌انگاری را یکسره به دور افکند و سطحی را که بر آن استوار است از نظر دور داشت. ولی به ناچار باید پذیرفت که در مورد ژان توران، انسان‌انگاری در پایین‌ترین سطح است. فیلم توران هم از نظر علمی بی‌اساس است و هم کمترین ارزش زیبایی‌شناسی را دارد ولی اگر بتوان برای کار وی اعتباری قائل شد از این نظر است که اهمیت کمی آن این امکان را فراهم می‌آورد که تا حدی امکانات نسبی انسان‌انگاری و مونتاز را کشف کنیم. از این رو، سینما واقعاً می‌تواند تأویلهای ایستای (static) عکاسی را به وسیله تأویلهایی که از کنار هم گذاشتن نماها حاصل می‌آید برتاب افزایش دهد.

نکته‌ای که ذکر آن بسیار مهم است این است که حیوانات فیلم توران رام نشده‌اند بلکه فقط ظاهری رام و آرام دارند و هیچ‌گاه کارهایی را که ظاهراً انجام می‌دهند، انجام نمی‌دهند. اگر می‌بینیم که کاری می‌کنند با کمک ترفند است، یعنی یا دستی خارج از قاب آنها را راهنمایی می‌کند یا با کمک ابزارهای مصنوعی چنین می‌کنند، درست مانند عروسک خیمه‌شب‌بازی که از نخ آویزان است. همه ابتکار و استعداد توران در این است که می‌تواند حیوانات را در زمان برداشت یک نما در همان جایی که می‌خواهد نگه دارد. جلوه محیط و ترفندهای فریبنده و گفتار در مجموع کافی است تا به ظاهر و رفتار حیوان حالتی تقریباً انسانی بدهد؛ این حالت نیز چنان با توهم مونتاز مورد تأکید و بزرگ‌نمایی قرار می‌گیرد که اغلب بیشترین تأثیر مطلوب را بر جای می‌گذارد. به این ترتیب با اینکه قهرمانان داستان هیچ کاری انجام نده‌اند و فقط جلوی دوربین بی‌حرکت مانده‌اند، یک داستان کامل با تعداد زیادی شخصیت، که روابطی پیچیده و همگی ویژگی‌هایی بسیار متفاوت دارند، شکل می‌گیرد — این روابط گاهی چنان پیچیده است که

نمی‌تواند با فیلم برابری کند، زیرا لطف فیلم اساساً از جنس دیگری است. با این حال، اگر لاموریس از توهمهای ناشی از مونتاژ، یا در صورت ناتوانی، از غاهای تهیدی استفاده می‌کرد چه بسا که همین داستان، سوای اینکه چقدر خوب به فیلم برگردانده شده باشد، در کتاب بیشتر واقعی می‌نمود تا روی پرده. فیلم در این صورت به جای آنچه اکنون هست، یعنی «تصویری از یک حکایت»، و اگر شما این اصطلاح را بیشتر می‌پسندید مستندی تخیلی، به صورت حکایتی درمی‌آمد که تصویر به تصویر بیان می‌شد — همان‌طور که در کتاب واژه به واژه گفته می‌شود.

به گمان من این اصطلاح یک بار برای همیشه و به بهترین صورت آنچه را لاموریس انجام می‌دهد توصیف می‌کند، یعنی چیزی مانند و در عین حال متفاوت با فیلمی که ژان کوکتو به نام خون شاعر^۱ [۱۹۳۰] آفریده است که همانا مستندی درباره تخیل و به سخنی دیگر مستندی درباره رؤیاست. به این ترتیب، در اینجا اندیشه‌هایمان ما را در دوایی از متناقض‌ها گرفتار کرده‌اند. مونتاژ، که همیشه به ما می‌گویند جوهر سینماست، در این حالت «کاملترین» گونه از فرآیند ادبی و ضد سینمایی است. برعکس، سینمای بنیادین را در نابترین شکلش باید در احترام صادقانه عکاسی وار (photographic) به وحدت فضا و مکان یافت.

اینک باید تحلیل خود را کمی فراتر ببریم، چون شاید کسی با دلیل بگوید که هر چند بادکنک قرمز ذاتاً وامدار مونتاژ نیست، ولی به نحوی غرضی به آن وابسته است. چون اگر لاموریس پانصد هزار فرانک خرج بادکنکهای قرمز کرد برای این بود که می‌خواست اطمینان داشته باشد بادکنک کم نخواهد

صاحبش بدود؟ تفاوتش در این است که با استفاده از مونتاژ دیگر بادکنک جادویی در کار نبود، درحالی‌که در فیلم لاموریس با بادکنکی که واقعاً وجود دارد روبه‌رو هستیم.

شاید بهتر باشد اکنون کمی حاشیه برویم و این نکته را مطرح کنیم که مونتاژ، دست‌کم از دید روان‌شناسی، ذاتاً چیزی مطلق نیست. مونتاژ، آن زمان که شکلی ناب و ساده داشت، در نظر مردم ابزاری مصنوعی یا نوعی ترفند نبود؛ دلیل صحت این ادعا کسانی هستند که در نخستین نمایش فیلم برادران لومیر، هنگامی که قطار به ایستگاه سیوتا^۲ وارد می‌شد، از ترس به انتهای سالن دویدند. ولی سینا رفتن مداوم، کم‌کم قاشاگران را آگاه ساخت و امروز بخش عمده‌ای از مردم اگر کمی حواسشان را جمع کنند و دقیق شوند، می‌توانند صحنه‌های واقعی و صحنه‌های حاصل مونتاژ را از یکدیگر تشخیص دهند. واقعیت دیگر این است که با غاهای تهیدی^۳ می‌توان دو چیز متفاوت مثلاً قهرمان فیلم و ببر را در کنار هم نشان داد؛ حال آنکه اگر این دو در عالم واقع در کنار هم بودند شاید مشکلاتی پدید می‌آمد. به این ترتیب، در اینجا توهم کاملتر است ولی می‌توان آن را کشف کرد. در هر حال، مسئله این نیست که آیا این ترفند قابل کشف است یا نه بلکه مهم این است که آیا ترفندی به کار رفته یا خیر. درست همان‌گونه که زیبایی یک گره‌برداری (کپی) را نمی‌توان جایگزین اصالت تابلویی از ورمیه^۴ کرد. شاید برخی به اعتراض بگویند که در حرکات بادکنک در فیلم لاموریس نیز ترفندهایی در کار است. البته که چنین است، وگرنه با فیلمی مستند درباره یک معجزه یا کرامات یک درویش روبه‌رو بودیم، که خود فیلمی از نوع دیگری می‌بود. بادکنک قرمز داستانی است که با فیلم نقل می‌شود و کاملاً زاینده ذهن آدمی است ولی نکته مهم آن است که این حکایت همه چیزش را به سینا وامدار است، دقیقاً به این خاطر که اساساً هیچ چیز به سینا مدیون نیست.

بادکنک قرمز را می‌توان به صورت داستانی ادبی تصور کرد. ولی داستان نوشتاری هر اندازه هم زیبا نوشته شده باشد

1. Ciotat

۲. process shot، خلق بخشی از تصویر در لابراتوار یا با استفاده از ترفندهای تصویری.

۳. Vermeer (۱۶۷۵-۱۶۹۲)، نقاش هلندی.

4. I.e Sang d'un Poète

داستان است. تخیل را با آنچه واقعی است درمی آمیزد و در عین حال جانشین آن می سازد. اگر فقط یک اسب وحشی را وامی داشتند تا با هزار زحمت مطابق با شرایط فنی دوربین رفتار کند، فیلم فقط نمایش شیرین کاری و نمایشی از تربیت ماهرانه اسب می بود، مانند تام میکس^۱ و اسب سفیدش.

آشکار است که در این صورت چه چیزی را از دست می دادیم. اگر قرار باشد فیلم به غایت زیبایی شناختی اش برسد، ما تماشاگران باید واقعی بودن آنچه را جلو دوربین رخ می دهد باور کنیم، در حالی که می دانیم ترفندهای سینمایی نیز در کار است. بدیهی است که تماشاگر لزوماً نباید بداند که از سه یا چهار اسب سفید استفاده کرده اند،^۲ یا هنگام فیلمبرداری یک نفر نخ را می کشیده تا در لحظه مناسب سر اسب به سویی متایل شود. مهم این است که تماشاگر بتواند همزمان هم درستی مواد بنیادین فیلم را بپذیرد و هم اذعان کند که آن فیلم واقعاً سینماست. به این ترتیب، پرده سینما همان اوج و فرودهای تخیل خودمان را باز می تاباند؛ تخیلی که از واقعیتی تغذیه می کند که قرار است جایگزین آن گردد. یعنی داستانی فیلم از تجربه ای زاده می شود که تخیل ما از آن فراتر می رود.

ولی آنچه روی پرده تخیل است باید همان فشرده گی مکانی و فضایی امر واقعی را داشته باشد. بنابراین، در این مورد نمی توان از مونتاز جز در گستره ای کاملاً محدود استفاده کرد و وگرنه این خطر هست که خود هستی شناسی داستان سینمایی مورد تهدید قرار گیرد. برای غونه، کارگردان نباید با کاربرد غا - غای مقابل

آورد. به همین ترتیب، اسب فیلم اسب سفید نیز یک اسطوره بدل است زیرا چندین اسب که همه شبیه هم بودند و همه کمپیش وحشی، روی پرده به جای یک اسب نمایش داده شدند. بر پایه این نکته می توان از یکی از قوانین بنیادین سبک شناسی فیلم تعریف دقیق تری به دست داد.

خیانت است اگر فیلمهای لاموریس، برای غونه پرده سرخ^۱ را کاملاً تخیلی و داستانی بدانیم. اینکه فیلمهای او باور کردنی است، بی گمان از ارزش مستند آنها منشأ می گیرد، زیرا رویدادهایی که ترسیم می کنند تا اندازه ای واقعی اند. روستاهای منطقه کامارگ^۲، زندگی اسب داران و ماهیگیران، و عادات جوپانها زیربنای داستان اسب سفید را تشکیل می دهد و بنیادی مستحکم برای این اسطوره فراهم می آورد. ولی دقیقاً بر شالوده همین واقعیت، دیالکتیکی بنیاد می گیرد که به قلمرو تخیل تعلق دارد و به طرز فزاینده با کاربرد بدلهای «اسب سفید» غادین می شود. بنابراین، «اسب سفید» در عین حال هم اسبی واقعی است که بر چمنزارهای شور منطقه کامارگ گام برمی دارد و هم اسبی رؤیایی است که جاودانه در کنار فولکوی خردسال (قهرمان فیلم) روان است. واقعیت سینمایی این اسب کاملاً وابسته به واقعیت مستند آن است، ولی اگر قرار است که این تخیل، حقیق باشد باید بمیرد و دوباره از درون واقعیت سر برآورد.

بی گمان، فیلمبرداری این فیلم به مهارتهای گوناگونی نیاز داشته است. پسری که لاموریس برگزیده بود، حتی از نزدیک اسبی را ندیده بود ولی می بایست یاد بگیرد که بر پشت برهنه و بدون زین اسب سوار شود. شکاری از صحنه های فیلم واقعاً بدون استفاده از ترفندهای ویژه و با بی توجهی آشکار به خطراتی که در پی داشت فیلمبرداری شد. با این حال، با لحظه ای اندیشه می توان دریافت که اگر آنچه می بینیم واقعاً رخ داده بود، یعنی با موفقیت در برابر دوربین آفریده شده بود، دیگر این فیلم وجود نمی داشت، زیرا دیگر اسطوره ای در کار نبود. همین ترفندهای اندک و همین گریز از واقعیت که لازمه منطق

1. *Le Rideau Cramoisi*

2. Camargue

3. Tom Mix

* به همین ترتیب، ظاهر، رن - تن - تن نیز هستی سینمایی اش را مدیون چند سگ گله آلمانی است که شبیه اویند و همگی تربیت شده اند تا ترفندهایی را انجام دهند که «فقط رن - تن - تن» می تواند بر پرده سینما به نمایش بگذارد. هریک از رویدادها باید در واقعیت و بدون توسل به مونتاز تکمیل شود. مونتاز فقط باید در معنایی ثانویه به کار رود، یعنی به نیروی خیالی اسطوره چند سگ واقعی، که رن - تن - تن برآیند ویژگیهای همه آنهاست، یاری رساند.

دو غای مجزا از فولکو و اسب، به معنای طفره رفتن از کارای دشوار است و گرچه این طفره رفتن در این مرحله از رویداد نتایج زیان‌آور کمتری به بار می‌آورد ولی به هر حال پیوستگی مکانی رویداد را که دلپذیر و خوشایند است، برهم می‌زند.*

اگر خود را ناگزیر بدانیم که در همین جا از این مسئله تعریف به دست دهیم، به نظر من می‌توانیم قاعده زیر را به مثابه قانونی زیبایی‌شناختی عرضه کنیم: «وقتی که بنیاد صحنه بر ارائه همزمان دو یا چند عامل در رویداد متکی باشد، مونتاژ کنار گذاشته می‌شود». ولی مونتاژ ممکن است در همین حالت نیز ادعا کند که باید مورد استفاده قرار گیرد، و آن در وضعیتی است که معنای رویداد به نزدیکی فیزیکی عناصر آن بستگی ندارد، هر چند که این نزدیکی تلویحاً القا شده باشد. برای نمونه، لاموریس می‌توانست سر اسب را در غای درشت نشان دهد

ایستاده است، به پسرش می‌گوید کمی بی‌حرکت بماند، سپس بچه شیر را بر زمین بگذارد و آرام به سوی آنها بیاید. چند لحظه بعد شیر آرام پیش می‌آید، بچماش را برمی‌دارد و به درون جنگل بازمی‌گردد. در همین حال، پدر و مادر با خوشحالی فراوان به سوی کودک می‌دوند.

پدیده‌ای است که اگر تمام این فصل با مونتاژ یا با استفاده از ترفندهای سینمایی ساخته می‌شود، از دیدگاه روایتی باز همین معنای ساده را می‌داشت. ولی در هیچ یک از این دو مورد، رویداد با تمامی واقعیت مکانی و فیزیکی خنود در برابر دوربین به نمایش در نمی‌آید و بنابراین، به رغم طبیعت واقعی هر نما، فقط تأثیر یک داستان را داشت نه یک رویداد واقعی را. به عبارت دیگر، میان این صحنه در فیلم و فصلی از زمان که همین بخش تخیلی را باز می‌گفت، هیچ تفاوتی نمی‌بود. به این ترتیب، ارزش دراماتیک و اخلاقی این بخش در سطحی متوسط قرار می‌داشت. از سوی دیگر، نمای پایانی این صحنه که در آن شخصیتها در موقعیتی واقعی قرار می‌گیرند، بی‌درنگ ما را به قله احساسهای سینمایی می‌رساند. در واقع، چنین کار خطری از آن رو امکان پذیر شده که ماده شیر، نیمه‌اهلی است و پیش از فیلمبرداری در کنار آن افراد زندگی کرده است. ولی مسئله اصلی این نیست، نکته این نیست که آیا کودک واقعاً در معرض همان خطری است که می‌بینیم بلکه این است که این صحنه با حفظ وحدت مکانی فیلمبرداری شده است. در اینجا، واقعگرایی در همگونی مکان تجلی یافته است. به این ترتیب، می‌بینیم که در برخی از موارد مونتاژ پیش از آنکه جوهر سینما باشد در واقع نفی آن است. پس یک صحنه بسته به اینکه با مونتاژ نمایش داده شود یا در نمای کامل، می‌تواند به قطعه ادبی ضعیفی یا فصل سینمایی عالی‌ای تبدیل شود.

از دشواریِ نمایشِ دو جنبه همزمان از یک رویداد طفره رود. لاموریس در صحنه شکار خرگوش چنان عمل کرده است که معلوم است این نکته را بخوبی می‌داند. از همین رو اسب و پسر و خرگوش هر سه در یک نما دیده می‌شوند. با این همه، در صحنه گرفتن اسب، آنجا که پسرک می‌گذارد اسب او را به دنبال خود بکشد، لاموریس کم مانده است که اشتباه کند. اهمیتی ندارد بدانیم اسبی که فولکو را به دنبال خود می‌کشد بدل اسب سفید است، ولی در پایان این فصل که اسب سرعتش را کم می‌کند و می‌ایستد، دوربین چیزی را که در مورد آن تردید نداریم یعنی اینکه اسب و پسرک در کنار هم هستند به ما نشان نمی‌دهد. این کار با چرخش یا عقب کشیدن دوربین امکان‌پذیر می‌شد. این غای ساده و احتیاطی می‌توانست درستی همه آنچه را پیش از آن روی داده بود به اثبات برساند. نشان دادن

* شاید بهتر باشد برای روشن‌تر شدن موضوع مثالی بیاورم. در فیلم جایی که کرکسا پرواز نمی‌کند، فصلی فراموش‌نشده وجود دارد، هر چند که این فیلم از دیگر جهات یک فیلم انگلیسی متوسط بیشتر نیست. فیلم، بازسازی داستان زوج جوانی در آفریقای جنوبی است که در آنجا یک قرقه‌ا، شکار تأسیس و سازماندهی کرده‌اند. زن و شوهر، به همین منظور، به همراه فرزند خردسالشان در قلب جنگل زندگی می‌کنند. فصلی که مورد بحث من است، به شکلی معمولی و قراردادی آغاز می‌شود. کودک، بدون آگاهی پدر و مادرش، از اردوگاه دور می‌شود و بچه شیری را می‌بیند که مادرش موقتاً او را تنها گذاشته است. کودک، بدون توجه به خطرات احتمالی، بچه شیر را برمی‌دارد و با خود می‌برد. در همین زمان، شیر ماده که از سر و صدا یا بوی کودک متوجه او شده است به کنامش بازمی‌گردد و به دنبال پسرک که، اصلاً متوجه خطر نیست به راه می‌افتد. فاصله شیر و کودک خیلی کم است. این گروه کوچک، به نزدیکی اردوگاه می‌رسند. در اینجا پدر و مادر، پریشان حال، پسرک و شیر را می‌بینند و هر لحظه انتظار دارند که ماده شیر به فرزند بچه دزدشان حمله کند. اجازه دهید در اینجا داستان را لحظه‌ای فروگذاریم، تا اینجا همه چیز از طریق مونتاژ موازی نشان داده شده و تلاش تقریباً خامی که برای ایجاد دلهره صورت گرفته کاملاً قراردادی می‌نماید. اما ناگهان وحشت سراییمان را فرا می‌گیرد، زیرا کارگردان مونتاژ نماهای مجزا را که قهرمانان داستان را از هم جدا نگه داشته و می‌گذارد و در عوض پدر و مادر کودک و ماده شیر را در یک نمای کامل نشان می‌دهد. این قاب، که در آن هیچ ترفندی به کار نرفته، به خودی خود به مونتاژ پیش پا افتاده قبل از آن اصالتی مستقیم می‌بخشد که رویدادهای گذشته را نیز دربرمی‌گیرد. از اینجا به بعد، در همین نمای کامل، پدر را می‌بینیم که در حالی که شیر چند قدم دورتر

ولی عکس این مورد نیز درست است. یعنی اگر بخواهیم روایت چند رویداد را واقعی بنماییم، کافی است یکی از نماها بدرستی چنان گزینش شود که عناصری را که بیش از آن با مونتاز از هم مجزا شده‌اند در کنار هم نشان دهد. ولی به آسانی نمی‌توان گفت که این قاعده درباره چه نوع موضوعهایی یا در چه اوضاعی درست از کار در می‌آید. لذا احتیاط به خرج می‌دهم و به ذکر چند مورد بسنده می‌کنم. پیش از هر چیز، این قانون طبیعتاً درباره همه فیلمهای مستند صدق می‌کند، زیرا هدف فیلمهای مستند این است که وقایعی را نشان دهند که اگر واقعاً در برابر دوربین اتفاق نیفتاده باشند جذابیتشان را از دست می‌دهند. منظور آن دسته از فیلمهای مستند است که حالت گزارشی دارند. فیلمهای خبری را نیز می‌توان تا اندازه‌ای در این گروه قرار داد. این واقعیت که در همان روزهای آغازین سینما، بازسازی رویدادهای واقعی قابل پذیرش جلوه می‌کرد، دال بر این است که نگرش توده مردم متحول شده است.

این قاعده درباره مستندهای آموزشی که هدف آنها نه گزارش که شرح رویداد است صدق نمی‌کند، البته در این فیلمها نیز فصلهایی از نوع مستندهای گروه نخست یافت می‌شود. برای نمونه، مستندی را درباره شعبده‌بازی در نظر بگیرید! اگر هدف این فیلم غایش مهارتهای فوق‌العاده استاد شعبده‌بازی باشد، هر تردستی را باید در یک نمای مجزا ارائه داد، ولی اگر قرار باشد یکی از ترفندها را توضیح دهیم باید آن را در چند نمای تدوین شده نشان بدهیم. موضوع روشن است، پس به بقیه بحث می‌پردازیم!

نمونه بسیار جالبتر، فیلم داستانی است که گستره وسیعی دارد؛ از جهان افسانه‌ای اسب سفید گرفته تا مستندی همچون نانوک که کمی رمانتیک‌گاست. بنابراین، همان‌گونه که پیشتر گفته شد، مسئله به فیلمهای داستانی برمی‌گردد که همه معنای

که به اطاعت از پسرک به سوی او می‌چرخد (که همین کار را هم می‌کند)، ولی باید پیش از آن نمایی را نشان دهد که ما پسر و اسب را در کنار هم ببینیم.

مسئله اصلاً این نیست که حتماً باید از فصلهای یک نمایی استفاده کرد یا راههای کارآمدی را که برای بیان رویدادها وجود دارد کنار گذاشت. یا از کاربرد شیوه‌های مناسبی که برای تغییر نماها در دسترس است به کلی دست کشید. مسئله ما در اینجا شکل (فرم) فیلم نیست، بلکه ماهیت روایت رویدادهاست — به بیان دقیقتر، آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد وجود نوعی رابطه درونی خاص میان ماهیت و شکل است. برای نمونه، اورسن ولز در فیلم خانواده اشرفی آمبرسون [۱۹۴۲] برخی صحنه‌ها را در یک نما می‌گیرد، ولی در فیلم آقای آرکادین^۱ [۱۹۵۵] از مونتاز نماهای فراوان استفاده می‌کند، اما این فقط تغییر سبک است و به هیچ وجه موضوع فیلم را دگرگون نمی‌سازد. حتی می‌توانم بگویم فیلم طناب^۲ هیچکاک را با همه اهمیت هنری که چه بسا بحق برای شیوه اجرای فعلی آن قائل می‌شوند، می‌توان با مونتاز کلاسیک برش زد. از سوی دیگر، نمی‌توان گفت که در صحنه مشهور شکار سگ‌آبی در فیلم نانوک [اثر فلاهرق] نباید شکارچی و سوراخ درون یخ و خود سگ‌ماهی را در یک نما ببینیم. در اینجا، فقط حفظ وحدت مکانی رویداد مطرح است، حال آنکه قطع کردن آن، رویدادی واقعی را به رویدادی تخیلی تبدیل می‌کند. فلاهرق این قاعده را می‌دانسته و به آن عمل کرده است، جز در چند صحنه که در نتیجه استحکام و ثبات آنها کاهش یافته است. تصویر نانوک که بر لبه سوراخ در یخ به شکار سگ‌ماهی مشغول است، از دلپذیرترین نماهای تمامی تاریخ سینماست. ولی در فیلم داستان لویزیانا^۳ [۱۹۴۸] صحنه‌ای که مبارزه با سوسپاری را نشان می‌دهد که در غ ماهیگیری گرفتار شده، آشکارا حاصل مونتاز است و ضعیف و بی‌رتم می‌نماید. از سوی دیگر، در همین فیلم، صحنه‌ای که سوسپار مرغ ماهیخوار را شکار می‌کند، در یک نمای چرخشی گرفته شده و براسستی ستودنی است.

1. Mr. Arkadin

2. Rope

3. Louisiana Story

خود را از در هم آمیختن واقعیت و خیال به دست نمی‌آورند یا آنکه، حداکثر فقط ارزش خود را از آمیزش این دو اخذ می‌کنند. آنچه مونتاژ را ناگزیر می‌سازد، جنبه‌های گوناگون همین واقعیت است.

و سرانجام در مورد فیلمهای داستانی که همانند رمان یا نمایشنامه‌ای هستند که از آن اقتباس شده‌اند، امکان دارد که برخی از رویدادها یا کنشها مناسب مونتاژ نباشد و مونتاژ مانعی برای گسترش کامل آن کنشها به حساب آید. ارائه‌ی زمان واقعی با زمان انتزاعی مونتاژ تضاد دارد، چنان که همشهری کین و خانواده‌ی اشرافی آمبرسون این نکته را بخوبی نشان می‌دهد. مهم‌تر از همه، برخی از موقعیتها فقط هنگامی از هستی

سینمایی برخوردار می‌شوند که وحدت مکانی آنها حفظ شده باشد، بویژه موقعیتهای کمدی که بر پایه‌ی روابط میان انسانها و اشیاء استوارند. به همین سبب، در بادکنک قرمز هر نوع ترفندی رواست جز مونتاژ. در این زمینه، از کمدیهای بکوب بکوب اولیه، بویژه فیلمهای کیتون و چاپلین، نکات بسیاری می‌توان آموخت. اگر کمدی بکوب بکوب، حتی در دوران پیش از گریفیث و مونتاژ، موفق بود به این سبب است که بیشتر شوخیهای آن از کمدی مکانی، یعنی از رابطه‌ی انسان با اشیاء و جهان پیرامون مایه می‌گرفت. در فیلم سیرک، چاپلین واقعاً در قفس شیر است و هر دو را باهم در چارچوب پرده‌ی سینما می‌بینیم.

در دفاع از سینمای مختلط

نگارش یافته‌اند و همواره یک چشمشان به هالیوود دوخته شده است که با اقتباس از کتابشان فیلمی بسازند. نیز، داستان جنایی که بارقه‌ای از اصالت در آن باشد روز به روز احترام بیشتری می‌یابد؛ و بسادگی نمی‌توان در متن نویسنده دخل و تصرف کرد. اما وقتی روبرو برسوسون پیش از ساختن فیلم خاطرات کشیش روستا می‌گوید که قصد دارد کتاب را صفحه به صفحه و حتی سطر به سطر به فیلم برگرداند، آشکار است که ارزشهای کاملاً تازه و متفاوتی در میان است. این سینماگر، برخلاف افرادی همچون کورنی^۱، لافونتن^۲ یا مولیر به چپاول آثار دیگران قانع نیست. شیوه برسوسون این است که اثری را که شاهکار بودنش برایش مسلم است واقعاً بدون هیچ تغییری بر پرده آورد. و چگونه می‌توان جز این کرد، چرا که چنین رمانی از نوعی شکل ادبی سرچشمه گرفته که چنان تکامل یافته که قهرمانان و معنای کنش آنان وابستگی بسیار عمیق به سبک نویسنده دارد؛ چون این عناصر چنان در هم پیچیده‌اند که خرد جهانی را تشکیل داده‌اند که قوانینش هر چند فی‌نفسه کاملاً مشخص‌اند، خارج از آن هیچ اعتباری ندارند؛ و چنین رمانی

اگر به فیلمهای ده پانزده سال اخیر نگاهی گذرا بیفکنیم، بی‌درنگ درمی‌یابیم یکی از ویژگیهای بارز تکامل این فیلمها این است که تا حد زیادی مواد خود را از میراث ادبیات و تئاتر برگرفته‌اند.

البته فقط امروز نیست که سینما، رمان و نمایشنامه را همچون مواد کارش در نظر می‌گیرد. ولی نگرش امروزی [سینما در این زمینه] متفاوت است. اقتباس از مونت کریستو^۱ و بینویان^۲ و سه تفنگدار^۳ در همان دسته اقتباس از سمفونی روستایی^۴، ژاک نقدپرگر، خانهای جنگل بولونی، شیطان در تن^۵ یا خاطرات روزانه کشیش روستا نمی‌گنجد. الکساندر دوما و ویکتور هوگو فقط شخصیتها و رویدادهایی را در اختیار فیلمساز قرار می‌دهند که عمدتاً از چارچوب ادبی‌شان جدایند. ژاور^۶ یا دارتایان^۷ جزء اسطوره‌شناسی درآمده‌اند که خارج از خود این رمانها قرار دارد. یعنی نوعی هستی خود به خود یافته‌اند که رمانهای پدیدآورنده آنها دیگر چیزی جز تجلی تصادفی و غیر ضروری‌شان به حساب نمی‌آیند. از سوی دیگر، فیلمسازان همچنان رمانهایی را برای اقتباس برمی‌گزینند که از نظر ادبی درجه اول‌اند اما این فیلمسازان آنها را صرفاً شرح بسیار دقیق صحنه‌های فیلم می‌شمارند. برخی از فیلمسازان نیز به خاطر شخصیتها، پیرنگ، و حتی «حال و هوا» (اتمسفر) به سراغ رمان‌نویسان می‌روند — در این میان، حال و هوا مرحله‌ای فراتر از دو خواسته دیگر است؛ مثلاً حال و هوای آثار [ژرژ] سیمنون^۸ یا حال و هوای شاعرانه آثار پیروره^۹، ولی در این موارد نیز می‌توان واقعیت کتاب را نادیده گرفت و نویسنده را فیلمنامه‌نویسی بس روده‌راز به شمار آورد. حقیقت این است که بسیاری از رمانهای جنایی امریکا آشکارا با دو هدف

1. *Monte Cristo*

2. *Les Misérables*

3. *Les Trois Mousquetaires*

۴. *Symphonie Pastorale*، آندره ژید.

۵. *Le Diable au Corps*، ریمون رادیگو.

6. *Javert*

7. *D'Artagnan*

۸. Georges Simenon (۱۸۹۱-۱۹۷۰)، نویسنده فرانسوی، پلیزیک‌تبار، خالق بازرس میگرد.

9. *Pierre Vervé*

۱۰. Pierre Corneille (۱۶۰۶-۱۶۸۶)، نمایشنامه‌نویس کمدی فرانسوی.

۱۱. Jean de La Fontaine (۱۶۰۵-۱۶۹۵)، حکایت‌نویس معروف فرانسوی.

که زژر آلتن^۲ سالها پیش از روی جلد کتابی نقل کرد که در ستایش از سینمای صامت بود، از فیلم زائر^۳ [جابلین، ۱۹۲۳] گرفته تا خط مٹی عمومی [آیزنشتاین، ۱۹۲۹]. آیا باورها و آرزوهای نخستین نقادان سینما که برای استقلال هنر هفتم مبارزه می‌کردند، اینک همچون کلاهی مستعمل به دور انداخته می‌شود؟ آیا سینما یا آنچه از آن باقی مانده است، نمی‌تواند بدون دو چوب زیر بغل، یعنی ادبیات و تئاتر، به زندگی ادامه دهد؟ آیا سینما در مسیری است که آن را به هنری تبدیل می‌کند که از یکی از هنرهای کهن نشئت گرفته و به آن وابسته است؟

این موضوع که توجه ما را به خود جلب کرده چندان هم تازه نیست؛ قبل از هرجیز، تأثیر متقابل هنرها بر هم و نیز تأثیر اقتباسها به طور کلی مطرح است. اگر سینما دو یا سه هزار سال قدمت می‌داشت، بی‌گمان بوضوح می‌دیدیم که خارج از قواعد عمومی تکامل دیگر هنرها قرار نمی‌گیرد. ولی اکنون فقط شصت سال از عمر سینما می‌گذرد، و چشم‌انداز تاریخی آن عجیب نامشخص است. آنچه معمولاً در دوران یکی دو تمدن به دست می‌آید، سینما در طول عمر یک انسان به دست آورده است.

ولی این علت اصلی خطا نیست، زیرا این تکامل پرشتاب به هیچ وجه با تکامل دیگر هنرها مقارن نبوده است. سینما جوان و نوپاست ولی ادبیات و تئاتر به قدمت تاریخ‌اند. درست همان‌گونه که تعلیم کودک بر پایه تقلید از بزرگسالان پیرامونش استوار است، تکامل سینما نیز از الگوی دیگر هنرهای تقدس یافته تأثیر پذیرفته است. بنابراین تاریخ سینما از آغاز این سده به بعد نتیجه عواملی است که مختص تکامل هنر به طور کلی است و عوامل تأثیرگذار بر آن همان عوامل مؤثر بر هنرهایی است که قبل از آن پیدایش یافته بودند و نیز، برخی از عوامل

سادگی حماسه‌مانندش را نمی‌کرده چنان که دیگر نه قالبی از اساطیر، بلکه مکانی برای کنش و واکنشهای ظریف میان سبک، روان‌شناسی، اخلاقیات و متافیزیک است.

در تئاتر، جهت این تکامل حتی بیش از این آشکار است. ادبیات دراماتیک، همانند زمان، همواره اجازه داده است که سینما به آن آسیب برساند. اما چه کسی جرئت می‌کند حملت لارنس اولیویه را با صحنه‌های مضحکی مقایسه کند که «فیلم هنری»^۱ از گنجینه تئاتر «کمدی فرانسه»^۲ به عاریه گرفته بود؟ فیلمسازان همواره این وسوسه را در دل داشته‌اند که تئاتر را به فیلم درآورند. زیرا تئاتر خود نوعی چشم‌انداز است. ولی همه نتیجه کار را می‌دانیم. و بی‌دلیل نیست که اصطلاح «تئاتر فیلم شده» به یکی از رایج‌ترین ناسازهای منتقدان تبدیل شده است. ولی برای اینکه رمان از نوشته به فیلم درآید، دست‌کم به اندکی خلاقیت نیاز است. لیکن تئاتر، دوستی دروغین است؛ تئاتر به خاطر شباهت ظاهری‌اش یا سینما، آن را در مسیری بن‌بست افکند و به حرکت درآورد و از سر نیرنگ بر سرراشیی لغزنده‌ای قرار داد که همانا آسان‌پذیری و آسان‌نمایی است. اما اگر فهرست غایشهای تئاترهای بولوار گاه به گاه منبعی برای تولید فیلمهای قابل قبول بوده، فقط به این دلیل است که کارگردان فیلم، همان آزادی را در قبال غایشنامه اعمال کرده که می‌توانسته در قبال رمان روا دارد، و در واقع فقط شخصیتها و پیرنگ آن را حفظ کرده است. ولی این پدیده اساساً تازه است و ظاهراً به ماهیت تئاتری اصل اثر احترام می‌گذارد و آن را اصلی خدشه‌ناپذیر می‌داند.

فیلمهایی که تا به حال به آنها اشاره کرده‌ایم و آنهایی که بعد از این ذکر خواهیم کرد، هم شمارشان چندان زیاد است و هم کیفیتشان چنان خوب که نمی‌توان آنها را در اثبات این سخن جزو استثناها به شمار آورد. بلکه برعکس، این قبیل آثار دست‌کم در ده سال گذشته مسیر را برای یکی از پرمهرترین گرایشهای سینمای معاصر هموار کرده‌اند.

«ca, C'est du cinéma!» «این واقعاً سینماست!» جمله‌ای است

۱. film d'art, اوج شکوفایی فیلم صامت.

۲. Georges Altmann

۲. Comedy Française

۴. The Pilgrim

عالی مسیحی را می‌توان به یکسان در تئاتر و نقاشی و پنجره‌های رنگی و مانند آن یافت.

بی‌گمان آنچه ما را دربارهٔ سینما به بیراهه می‌کشاند این است که، برخلاف آنچه معمولاً در روند تکاملی یک هنر رخ می‌دهد، اقتباس و وام‌گیری و تقلید در مراحل اولیه آن بروز نمی‌یابد. برعکس، استقلال ابزار بیان و اصالت موضوع هیچ‌گاه بیشتر از بیست سی سال آغازین سینما نبوده است. می‌توان هنر نوزادی را تصور کرد که نخست می‌کوشد از برادران بزرگترش تقلید کند و سپس کم‌کم قواعد ویژهٔ خودش را می‌یابد و مضامین خود خواسته‌اش را برمی‌گزیند. اما درک این نکته چندان آسان نیست که چرا این هنر هرچه بیشتر کار با ماده‌ای را تجربه می‌کند که با اصلتش بیگانه است، گویی که ظرفیت نوآوری این هنر با توان بیانی آن نسبت عکس دارد. از این نقطه تا جایی که این تکامل متناقض‌نما سیر قهقرایی می‌یابد یک گام فاصله بیش نیست، گامی که نگرش انتقادی بی‌آنکه تردیدی به خود راه دهد آن را پیدایش صدا می‌داند.

ولی چنین نظری از بدفهمی حقایق بنیادی تاریخ سینما منشأ می‌گرفت. این واقعیت که سینما پس از رمان و تئاتر با به عرصه گذاشت به این معنا نیست که دنباله‌رو صرف آنهاست و از همان مسیر حرکت می‌کند. سینما در شرایط جامعه‌شناختی پدید آمد که با شرایط اجتماعی حاکم بر هنرهای کهن بسیار متفاوت بود. به همین ترتیب، می‌توان منشأ مجلس دقص^۱ یا آهنگ جاز را کرئوگرافی کلاسیک دانست. فیلمسازان اولیه، آنچه را به دردشان می‌خورد از دیگر هنرها برگرفتند تا بتوانند انبوه تماشاگران را جلب کنند. این هنرها، که مشخصاً سیرک و تئاتر محلی و سالنهای موسیقی بودند، فیلمهای بکوب بکوب کم‌مدی را، بویژه از نظر فنی و بازیگری، یاری کردند. همه

جامعه‌شناختی، الگوی آشفتهٔ این ترکیب زیبایی‌شناختی را مغشوشتر می‌کند. در واقع، سینما ناگهان به جایگاه تنها هنر مردم‌پسند دست یافته در حالی که تئاتر که عالیترین نمونهٔ هنر اجتماعی است فقط به شاهی تماشاگر ثروتمند و فرهیخته بسنده کرده است شاید بتوان تاریخچهٔ کلی بیست سال گذشتهٔ سینما را معادل پنج قرن در ادبیات دانست. این مدت برای یک هنر تاریخی طولانی به حساب نمی‌آید، ولی از دیدگاه انتقادی ما مدتی طولانی است. بنابراین، بپایید دامنهٔ این تفکرات را محدودتر کنیم.

نخست، می‌خواهم بگویم اقتباسهایی که نقد مدرن آنها را گریزگاهی شرم‌آور می‌داند، ویژگی ثابت تاریخ هنر است. [آندره] مالرو اشاره کرده که نقاشی رنسانس در اساس چقدر مدیون پیکرسازی گوتیک است. جیوتو^۲ به صورت تمام برجسته (full relief) نقاشی می‌کرد. میکل آنژ آگاهانه از کاربرد رنگ و روغن پرهیز می‌کرد، و نقاشی دیواری (فرسک) بیشتر مناسب سبکی از نقاشی مبتنی بر پیکرسازی بود. و بی‌گمان این مرحله در مسیر آزادی «نقاشی ناب» بسرعت سیری شد. ولی آیا بر این اساس می‌توان گفت که مقام جیوتو نازلتر از رامبراند است؟ و اصولاً این رده‌بندی چه ارزشی دارد؟ آیا می‌توان منکر شد که نقاشی دیواری نقش برجسته، مرحله‌ای ضروری از روند تکامل هنر نقاشی بود و بنابراین از نظر زیبایی‌شناسی توجیه‌پذیر است؟ و نیز دربارهٔ مینیاتورهای سنگی بیزانتین که ابعاد پردهٔ کلیسا را دارند چه می‌توان گفت؟ و برای اینکه به حیطهٔ رمان بازگردیم می‌رسیم آیا می‌توان بر تراژدیهای قبل از دوران کلاسیک خرده گرفت که اقتباسهایی از رمان روستایی‌اند؟ یا مادام لافایت^۳ را نکوهش کرد فقط به این دلیل که به فن درام‌نویسی راسن^۴ مدیون است؟ آنچه از نظر فنی صحیح است از نظر مضامینی که در همهٔ گونه‌های بیانی ظاهر می‌یابند، صحیح‌تر است. این تکرار مضامین در تاریخ ادبیات تا سدهٔ هجدهم که مفهوم سرقت ادبی برای نخستین بار مطرح شد، امری مرسوم بوده است. در سده‌های میانه، مضامین

۱. Giotto (۱۲۶۶-۱۳۳۷)، نقاش و معمار و پیکرتراش فلورانس.

۲. Madame La Fayette (۱۶۳۲-۱۶۹۳)، رمان‌نویس فرانسوی.

۳. Jean Baptiste Racine (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، درام‌نویس فرانسوی.

شکلهای دراماتیکی رابطه برقرار نمود که یکی دو سده از تکامل آنها می‌گذشت ولی به فراموشی سپرده شده بودند. آیا تاریخ‌دانان آگاهی که همه چیز را دربارهٔ کمدی فارس [لوده‌بازی] در سدهٔ شانزدهم می‌دانند، هیچ‌گاه کوشیده‌اند که بفهمند این‌سوء کمدی در سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴ در استودیوهای پاته و گومون و تحت نظارت مک سینت چگونه احیا شد؟

به همین ترتیب، می‌توان اثبات کرد که در مورد رمان نیز همین روند رخ داده است. فیلم دنباله‌دار که از فنون پاورقی‌های روزنامه‌ها سود می‌جست، شکلهای کهن «داستان کوتاه» (conte) را احیا کرد. من خود این نکته را تجربه کردم: در حین تماشای فیلم خون‌آشامان^۲ ساختهٔ لویی فویاد^۳ در یکی از گردهایی‌های سینا تک فرانسه و به همراهی دوستانم هانری لانگلو^۴، مدیر آن سینا تک، که در برپایی این جلسات خبره بود. آن شب فقط یکی از دو دستگاه نمایش کار می‌کرد. به علاوه، فیلم بدون میان‌نویس بود، و تصور می‌کنم که خود فویاد هم اگر آنجا بود به دشواری می‌توانست بفهمد که کی قاتل است و کی نیست. تشخیص اینکه کی خوب است و کی بد دشوار بود، زیرا دیدیم که آدمهای شریر حلقهٔ اول در حلقهٔ بعد قربانی از کار درآمدند. به علاوه، چون هر ده دقیقه یک بار چراغهای سالن روشن می‌شد تا حلقهٔ فیلم را عوض کنند، تعداد اپیزودهای فیلم از آنچه واقعاً بود بیشتر به نظر می‌آمد. تماشای «شاهکار» فویاد در این شرایط، یک اصل زیبایی‌شناختی را برملا می‌سازد که فراتر از جذابیت خود فیلم است. هر بار که نمایش فیلم قطع می‌شد، آه ناامیدانه‌ای از جمعیت برمی‌خاست و هر بار که نمایش حلقهٔ جدید آغاز می‌گشت آه دیگری

جمله‌ای را که می‌گویند فردینان زکا هنگام کشف شکسپیر نامی بر زبان آورد می‌دانند «چقدر مطالب خوب را این شخص نادیده گرفته!» زکا و پیروانش در خطر تأثیر پذیرفتن از ادبیاتی قرار نداشتند که نه خود خوانده بودند نه تماشاگران‌شان. اما از سوی دیگر، بسیار تحت تأثیر ادبیات عامه‌پسند آن دوره بودند، ادبیاتی که شاهکاری همچون فیلم فانتوما^۱ را که از بهترین فیلمهای تاریخ سیناست به آن می‌دوینیم. این فیلم شرایطی را که از درون آن نوعی هنر مردم‌پسند معتبر و دلپذیر زاده شد، زندگی دوباره بخشید ولی شکلهای ضعیف و فروتر تئاتر و سیرک و رمانهای پلیسی ارزان قیمت را طرد نکرد. درست است که فرهیختگان آکادمی و کمدی فرانسه تلاش کردند این کودک را که با حرفهٔ والدینش بزرگ شده بود به فرزندخواندگی بپذیرند، ولی شکست تلاشهای آنان عبث بود. این امر غیرطبیعی را نمایان ساخت. مصیبت «اودیپ» و «هملت» همان قدر به سینمای آغازین ربط داشت که «اسلاف ما، ساکنان کشور گل [فرانسه کهن]» با دانش‌آموزان سیاهپوست مدارس ابتدایی جنگلهای آفریقا ارتباط داشتند. جذابیت و نشاط این فیلمها برای ما، همانند تأویلهای کفرآمیز و بی‌ریایی قبایل وحشی آذغواری است که فرستاده‌های مذهبی را خورده بودند. اگر وام‌گیرهای آشکار سینمای فرانسه — سینمای هالیوود فنون و هنرمندان سالنهای موسیقی انگلوساکسون را بی‌شرمانه چپاول کرد — از بقایای تئاتر عامه‌پسند و سیرک و بازار مکاره یا نمایشهای بولوار به درگرفتن بحثهای زیبایی‌شناختی منجر نشد، عمدتاً به این دلیل بود که هنوز نقد فیلم به معنای درست آن رواج نداشت. و نیز به این سبب بود که صحنه‌هایی که از آن هنرهای به اصطلاح پست می‌آفریدند مایهٔ شگفتی کسی نمی‌شد و کسی احساس نمی‌کرد که باید از آن هنرها دفاع کند، جز گروههای ذی‌نفعی که بیشتر در زمینهٔ تجارت خویش آگاهی داشتند تا دربارهٔ پیش‌فرضهای فیلم‌شناختی.

هنگامی که سینما واقعاً شروع به پیروی از تئاتر کرد، با آن

۱. Fantomas. (؟ - ۱۹۱۳)، اثر لویی فویاد، داستان از پیر سووستر. مارسل آلن.

2. *Vampires*

۳. Louis Feuillade (۱۸۷۳-۱۹۲۵)، کارگردان فرانسوی.

4. Henri Langlois

این، با توجه به ترکیب شرایط فنی و جامعه‌شناختی مؤثر بر آن تنها راه ممکن بوده است.

البته می‌دانیم کافی نیست اثبات کنیم که بیشتر فیلمهای اولیه فقط از آن روی اقتباس شده بودند که می‌خواستند از طریق آنها شکل افرم واقعی آن اقتباسها را توجیه کنند. قهرمان سینمای ناب که از جایگاه همیشگی خود محروم شده بود، هنوز می‌توانست ادعا کند که رابطه دوسویه هنرها در سطح ابتدایی آسانتر برقرار می‌شود. از همین رو می‌توان گفت که کمدهای فارس زندگی دوباره‌اش را مدیون سینماست. ولی تأثیرگذاری سینما اساساً دیداری (بصری) بود و در وهله نخست از طریق کمدهای فارس و در وهله بعد از طریق سالنهای موسیقی بود که ستهای کهن نمایش ایمایی (پانتومیم) حفظ شده است. هرچه بیشتر در تاریخ انواع نفوذ کنیم اختلافات بیشتر آشکار می‌شود، درست مانند تکامل حیوانات در انتهای شاخه‌های گوناگونی که منشأ مشترک دارند. نیروی بالقوه این حالت چندبینایی، بسیار توسعه یافته است، چنان که این موارد چنان با ظرایف و پیچیدگیهای شکل در هم آمیخته‌اند که حمله به آنها مساوی است با به خطر انداختن کل اثر. رافائل و داوینچی که تحت تأثیر مستقیم بیکر سازی معماری وار بودند به میکال آنژ حمله می‌کردند که چرا نقاشی را به هنری اساساً مستقل تبدیل می‌کند.

تردید دارم که این اعتراض آنان بتواند در مقابل بحثی همه‌جانبه تاب بیاورد، و نیز تردید دارم که آن شکلهای تکامل یافته دیگر بر هم تأثیر نگذارند، ولی واقعیت این است که تاریخ هنر، در جهت استقلال و تشخیص، رو به کمال می‌رود. مفهوم هنر ناب — شعر ناب، نقاشی ناب، و مانند آن — کاملاً بی‌معنا نیست، ولی این مفهوم به واقعیت زیبایی‌شناختی اشاره دارد که تعریف آن همان قدر دشوار است که مبارزه با آن. در هر حال، حتی اگر نوع خاصی از آمیزش هنرها امکان‌پذیر باشد، همچون درآمیزی گونه (ژانر) ها، لزوماً به آن معنی نیست که همه این درآمیزیها موفق از کار درآید. البته آمیزه‌های پرثمری هم وجود

بر می‌آمد که کاش راه‌حلی پیدا شود. این داستان که معنایش برای تماشاگران به معنای تبدیل شده بود، توجه آنان را جلب و تا پایان حفظ کرد، آن هم فقط به واسطه تشنگی که از طرز روایت آن ناشی می‌شد. در اینجا مسئله مهم، رویداد از پیش موجودی که میان آن فاصله می‌افتاد نبود، بلکه رویدادی بود که بی‌جهت قطع می‌شد؛ مسئله چشمه پایان‌ناپذیری بود که دستی مرموز جلو جریانش را می‌گرفت. از این رو، این تنش تحمل‌ناپذیر ناشی از انتظار شروع حلقه بعد، چندان به خاطر خود رویدادهای آتی نبود، بلکه بیشتر برای این بود که می‌خواستیم رویداد تداوم یابد و آن خلأ قیّت گسسته از سر گرفته شود. خود فواید نیز در حین فیلمسازی روند مشابهی را طی می‌کرد. یعنی نمی‌دانست رویداد بعدی چیست و فیلم را گام به گام و بر اساس الهامهای شب گذشته می‌ساخت. در اینجا فیلمساز و تماشاگر هر دو موقعیتی همانند داشتند؛ درست همچون وضعیت پادشاه و شهزاده؛ تاریک و روشن شدنهای پی در پی سالن سینما همانند فاصله‌های متوالی در داستان هزار و یک شب بود. عبارت «ادامه دارد» که هم در پاورقی‌های روزنامه‌ها دیده می‌شود و هم در انتهای فیلمهای دنباله‌دار صرفاً تمهیدی فرع بر داستان نیست. اگر شهزاده همه داستان را یکجا تعریف کرده بود، پادشاه که همچون همه تماشاگران سینما بی‌رحم بود، صبحگاه وی را به قتل می‌رساند. هم آن داستانگو و هم این فیلم، قدرت جادویی‌شان را از طریق گسستن روایت می‌آزمودند تا حس آزاردهنده انتظار تداوم داستان را بفهمند و بشناسند، داستانی که جایگزینی برای زندگی روزمره است، و زندگی روزمره نیز چیزی نیست جز وقفه‌ای در تداوم یک رؤیا. بنابراین می‌بینیم که آن به اصطلاح خلوص بدیع پرده اولیه سینما تاب تحمل این آزمون را ندارد. فیلم ناطق را نمی‌توان آستانه بهشت گمشده‌ای دانست که در آن سویس، الهه هنر هفتم ابتدا بدن برهنه‌اش را معرض دید می‌گذارد و سپس ژنده پاره‌هایی را که از بدنش برگرفته بودند، بر خویش می‌کشد. سینما از قانون جهان‌شمول نگرینخته، بلکه به روش خودش از آن پیروی کرده است — و

فنون به اصطلاح سینمایی این نویسندگان — نباید فراموش کرد که وی به هر حال چند سالی منتقد فیلم بوده — هیچ گاه در سینما به کار نمی‌رود. این نکته چنان آشکار است که آدم وقتی سبک این نویسنده را در ذهن «بحسب» می‌کند، همواره از خودش می‌پرسد چرا فیلمسازان همچنان خودشان را از این فن که می‌تواند برایشان بس مفید باشد، محروم می‌سازند؟ فیلمی مانند امید^۱ | ۱۹۳۹ | ساخته آندره مالرو از آن روی دست اول است که نشان می‌دهد اگر قرار بود سینما از رمانهایی الهام بگیرد که «تحت تأثیر» سینما نوشته شده‌اند، به چه چیزی تبدیل می‌شد. از این بحث چه نتیجه‌ای می‌گیریم؟ یقیناً اینکه بهتر است نظریه رایج را برعکس کنیم و به تأثیر ادبیات مدرن بر فیلمسازان بپردازیم.

در اینجا مراد ما از «سینما» دقیقاً چیست؟ اگر منظورمان یک شیوه بیانی با استفاده از بازنگون واقع‌گرایانه یعنی فقط ثبت تصاویر و مشاهده بیرونی در مقابل کاربرد منابع درون‌بینی (introspection) یا تجزیه و تحلیل به سبک رمان کلاسیک باشد، باید گفت که رمان‌نویسان انگلیسی قبلاً توجهات روان‌شناختی این فن را در مکتب اصالت رفتار (behaviorism) کشف کرده‌اند. ولی در اینجا منتقد ادبی مقصر است که درباره ذات واقعی سینما قضاوت ناخردانه‌ای روا داشته؛ قضاوتی که بر تعریف بسیار سطحی از معنای واقعیت در سینما استوار است. به صرف اینکه ماده اساسی سینما تصویر است نمی‌توان گفت که هنر هفتم ذاتاً به ظواهر و روان‌شناسی رفتار اختصاص دارد. درست است که سینما برای گزینش موضوع، به طور کلی به جهان بیرون متکی است، ولی برای بازی با جلوه‌های آن موضوع صدها راه در اختیار دارد تا هرگونه ابهامی را از آن بزداید و آن نشانه بیرونی را به یک، و فقط یک، واقعیت درونی تبدیل سازد. حقیقت این است که بیشتر تصاویر روی پرده، با

دارد که بر صفات به ارث رسیده از والدین صفات جدیدی می‌افزاید؛ برخی دیگر از این پیوندها جذاب ولی بی‌حاصل است؛ برخی از آمیزشها پنهانی است و چیزی جز خیال‌واهی دربر ندارد. بنابراین، بیایید هنرهایی را که می‌شد از سینما منشأ بگیرند کنار بگذاریم و مسئله را آن‌گونه بنگریم که امروز با آن روبرویم.

منتقدان معمولاً وامگیری سینما از ادبیات را به دیده افسوس می‌نگرند، ولی عکس این فرآیند همان قدر که پذیرفتنی است انکارناپذیر هم هست. در واقع همه توافق دارند که رمان و بویژه رمان امریکا، تحت تأثیر سینما قرار گرفته است. اجازه دهید کتابهایی را که در آنها تأثیر سینما یا وامگیری مستقیم از آن آگاهانه و تعمدی است، و در نتیجه چندان به کار ما نمی‌آیند، کنار بگذاریم، برای نمونه رمان شیر روی^۲ نوشته ریون کوئو^۳. بحث در این است که آیا هنر دوس پاسوس، کالدول، همینگوی یا مالرو برگرفته از فنون سینما هست یا نه؟ اگر بخواهیم حقیقت را بگوئیم حتی یک لحظه هم این سخن را باور نمی‌کنیم. بی‌گمان، و ناگزیر، پرده سینما شیوه تازه‌ای برای دیدن فراهم آورده است — یعنی دیدن اشیا در نغای درشت یا شکل‌های روایتی همچون مونتاژ — که رمان‌نویس با یاری آن ابزارهای فنی‌اش را رنگ و جلایی تازه بخشیده است. اما حتی در مواردی که رابطه رمان با فنون سینمایی آشکار و پذیرفته شده است می‌توان در وجود این رابطه تردید کرد زیرا می‌توان گفت که این فنون صرفاً مواردی اضافه بر ابزارهایی است که نویسندگان در اختیار دارند تا دنیای خاص خودش را بنا کنند. حتی اگر بپذیریم که ساختار رمان تا اندازه‌ای تحت تأثیر نیروی جاذبه زیبایی‌شناسی سینما بوده است، [باید اذعان کرد] که این تأثیر هنر جدید به هیچ وجه از تأثیری که تئاتر در سده گذشته بر ادبیات گذاشت بیشتر نبوده است. شاید بتوان گفت که تأثیر یک هنر غالب، بر دیگر هنرهای پیرامونش، قانونی همیشگی و ثابت است. آثار گراهام گرین ظاهراً دلیلی انکارناپذیر برای این سخن به شمار می‌آید. ولی با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که

1. *Lion de Rucl*2. *Raymond Queneau*3. *L'Espoir*

بیان دیگر، سخنان درباره هنری فرضی خواهد بود که هنوز منتظر ظهور آنیم.

و خدا می‌داند این فرضیه آن قدر که می‌نماید احقانه نیست. بگذارید به آن معتقد باشیم، دست کم مانند مقداری فرضی که با آنها معادله‌ای را حل می‌کنیم ولی بر طبق همان معادله، نقیض هم از کار درمی‌آیند.

اگر تأثیر ظاهری سینما بر رمان، ذهن برخی از منتقدان فرهیخته را به بیراهه کشانده دلیلش این است که رمان‌نویس اینک فنون روایتی را به کار می‌گیرد و معیاری را برای ارزیابی واقعیتها برمی‌گزیند که وابستگی آنها به شیوه‌های سینمایی تردیدناپذیر است، خواه این شیوه‌ها را مستقیماً به عاریه گرفته باشد و خواه آن گونه که ما ترجیح می‌دهیم ببینداریم، حاصل نوعی تلاق زبانی‌شناسی باشد که همزمان چندین شکل بیانی معاصر را از خود عبور داده است. ولی در این فرآیند تأثیرپذیریها یا تشابه‌ها، رمان جاده‌های سبک را منطق‌تر پیموده است. رمان است که، برای نمونه، از مونتاز و وارونگی سیر زمانی رخدادها به نحو بسیار ظریفی استفاده کرده است. و از همه مهمتر، رمان است که راهی را یافته تا عینی‌ت تقریباً آینه‌وار را به حد معنارسایی (significance) موقت متافیزیکی ارتقا دهد. آیا هیچ دوربینی با موضوع خود آن چنان رابطه خارجی داشته است که با رابطه میان خودآگاهی قهرمان رمان بیگانه^۵ [اثر آلبر کامو] و موضوع آن خودآگاهی قابل قیاس باشد؟ واقعیت این است که نمی‌دانیم اگر سینما نبود آیا رمانهای مبدل منتهن^۶ و وضعیت انسانی^۷ با شکل فعلی‌شان تفاوت

روان‌شناسی تئاتر یا رمان در تحلیلهای کلاسیک منطبق است. این تحلیلهای از این پندار متعارف ناشی می‌شوند که میان احساسات و تجلی بیرونی آنها، رابطه علی ضروری و بی‌ابهامی وجود دارد؛ و مسلم می‌پندارند که همه چیز در خودآگاه است و این خودآگاه را می‌توان شناخت.

کمی دقیقتر بگوییم، اگر کسی سینما را فقط فنون روایتی حاصل از مونتاز و تغییر مکان دوربین بدانند، این سخن درست است. رمانی به قلم دوس پاسوس یا مالرو همان قدر با فیلمهایی که به آنها عادت داریم تفاوت دارد که با رمانی به قلم فرومنت^۱ یا پل بورژه^۲. در واقع رمان امریکایی چندان به عصر سینما تعلق ندارد، بلکه بیشتر از آن جهان‌بینی ویژه‌ای است که بی‌گمان تحت تأثیر روابط انسان و تمدن تکنولوژیک است. ولی تأثیر این تمدن بر سینما، که خود حاصل تمدن است، کمتر از تأثیرش بر رمان بوده است، هر چند فیلمساز می‌تواند عذر و بهانه‌های فراوانی در اختیار رمان‌نویس قرار دهد.

به همین ترتیب، سینما ظاهراً، و برخلاف انتظار، فقط به آن دسته از آثاری که برخی تأثیرش را در آنها دیده‌اند نظر نداشته، بلکه در هالیوود به ادبیات و ویکتوریایی و در فرانسه به آثار هائری بوردو^۳ و پی‌یر بنوا^۴ زیر نظر داشته است. خوب ... یا بد ... وقتی برای کارگردانی امریکایی فرصت نادری پیش می‌آید تا بر اساس رمانی از همینگوی مثلاً زنگها برای که به صدا در می‌آید [ناقوس که را می‌نوازند؟] فیلمی بسازد آن را در همان سبک مرسوم می‌ریزد که مناسب همه داستانهای حادثه‌ای است.

بنابراین، از روند قضایا چنین برمی‌آید که انگار سینما پنجاه سال از رمان عقبتر است. اگر مدعی باشیم که سینما بر رمان تأثیر می‌گذارد، باید فرض کنیم پای نوعی تصویر بالقوه در میان است که فقط در پشت ذره‌بین منتقد قرار دارد و فقط از جایگاه او قابل دیدن است. در این صورت، درباره تأثیر سینمایی ناموجود سخن می‌گوییم، سینمایی آرمانی، سینمایی که رمان‌نویس اگر خودش فیلمساز می‌بود آن را پدید می‌آورد؛ به

1. Fromentin

۲. Paul Bourget (۱۸۵۲-۱۹۳۵)، منتقد، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی.

۳. Henri Bordenave (۱۸۶۳-۱۸۷۰)، رمان‌نویس فرانسوی که بویژه در زمینه رمانهای خانوادگی شهرت دارد.

۴. Pierre Benoit (۱۸۸۶-۱۹۶۲)، رمان‌نویس فرانسوی.

5. L'Etranger

6. Manharan Transfer

7. La Condition humaine

چشمگیری داشتند یا نه، ولی از سوی دیگر مطمئنیم که فیلمهای توماس گارنر^۱ و همشهری کین اگر جیمز جویس و دوس پاسوس نبودند، هیچ‌گاه پدید نمی‌آمدند. اکنون در زمانی که آوانگارد تازه از راه رسیده، شاهد ساخته شدن فیلمهایی هستیم که شجاعانه از سبکی رمان‌وار، که می‌توان آن را فوق سینمایی (ultracinematographic) نامید، الهام می‌گیرند. اگر موضوع وامگیری سینما از ادبیات را از این زاویه بنگریم، اهمیتی ثانویه می‌یابد. بیشتر فیلمهایی که در خاطر داریم اقتباس از رمان نیستند. با این حال، دین برخی از بخشهای فیلم پایتر^۲ به هینگوی (اپیزود باتلاق) یا به ویلیام سارویان^۳ (اپیزود ناپل) بیشتر است تا دین فیلم زنگها برای که به صدا درمی‌آید ساخته سام وود به اصل رمان. برعکس، فیلم مالرو معادل دقیقی برخی از بخشهای رمان امید است و بهترین فیلمهای اخیر انگلیسی از آثار گراهام گرین اقتباس شده‌اند. به نظر من در میان فیلمهای اقتباسی، رضایت بخش‌تر از همه فیلم خوش ساخت صخره^۴ برایتون^۵ است که وقتی جان فورد غرق ساختن فیلم تحریف‌آمیز و پرهزینه پناهنده^۶ (قدرت و افتخار)^۷ بود تقریباً بی‌سرو صدا بر پرده آمد و گذشت. بنابراین بیایید ببینیم که بهترین فیلمهای معاصر چه چیزی به رمان‌نویس‌های معاصر مدیون‌اند — چیزی که تا زمان ظهور فیلم دزدان دوچرخه^۸ [ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۸] به آسانی قابل تشخیص است. هر چند در این فیلمها که اقتباسی بودنشان مایه رسوایی‌شان نیست، متأسفانه نمی‌توان نشانی دید که قطعاً دال بر پیشرفت سینما باشد، ولی در آنها دست‌کم عاملی احتمالی برای پیشرفت مشهود است، آن هم دست‌کم تا آنجا که رمان‌نویس این عامل را شکل می‌دهد. شاید بگویید این سخن، درباره رمانهای معاصر نیز صادق است — البته اگر سینما در حال پس گرفتن صد برابر چیزی باشد که قبلاً به رمان عاریه داده است. ولی این بحث چه ارزشی دارد هنگامی که فیلمساز وانود می‌کند از ژید یا استاندال الهام می‌گیرد؟ و چرا از پروست یا حتی مادام دولافایت وام نگیرد؟ و واقعاً چرا نه از این دو؟ ژاک بورژوا^۹ در مقاله‌ای در

نشریه *Revue du Cinema* تحلیل عالی از همانندی‌های رمان در جستجوی زمان از دست رفته^{۱۰} [نوشته مارسل پروست] و شکلهای بیان سینمایی ارائه داده است. در بحث از نظریه‌هایی که درباره چنین اقتباسهایی عرضه شده‌اند، عملاً با مسائلی مواجه می‌شویم که به قلمرو زیبایی‌شناسی تعلق ندارند. این مسائل از سینما به مثابه هنر ناشی نمی‌شوند، بلکه از سینما به مثابه واقعی جامعه‌شناختی و صنعتی مایه می‌گیرند. اقتباس از درام، عامه‌پسند کردن آن است. اعلانی محلی درباره فیلم صومعه^{۱۱} پادم^{۱۲} آن را برگرفته از یک «رمان معروف پلیسی» معرفی کرده است. گاهی حقیقت را از زبان توزیع‌کنندگان فیلم که هرگز آثار استاندال را نخوانده‌اند باید شنید. بنابراین آیا ما نیز باید این فیلم را همچون کریستین ژاک محکوم کنیم؟ هم بله و هم نه. بله، آنجا که او جوهر رمان را بدرستی دریافته و احساس می‌کنیم این خیانت او ناگزیر نبوده است. نه، اگر در نظر بگیریم که اولاً این اقتباس از نظر کیفیت از هر فیلم متوسط دیگری بالاتر است، و ثانیاً با توجه به همه مسائل، این فیلم اثر استاندال را به‌گونه‌ای دلفریب معرفی می‌کند و مسلماً شمار خوانندگان آن را افزایش می‌دهد. بی‌معناست اگر از دخل و تصرفهای سینما در آثار ادبی، دست‌کم به نام ادبیات، برافروخته شویم. زیرا در هر حال، این فیلمها هر چقدر هم از اصل آثار به دور باشند، نمی‌توانند آنها را در چشم کسانی که آنها را می‌شناسند خدشه‌دار کنند. ولی در مورد کسانی که اصل آثار را نخوانده‌اند دو حالت ممکن است پیش بیاید: یا با فیلم قانع می‌شوند و آن

1. Thomas Garner

2. Paisa

۳. William Saroyan (۱۹۰۸-۱۹۸۱)، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس آمریکایی.

4. Brighton Rock

5. Fugitive

6. The Power and the Glory

7. Lardi di Biciclette

8. Jacques Bourgeois

9. A la Recherche du Temps Perdu

10. La Chartreuse de Parne

بواری فیلمی می‌سازد^۲ و تفاوت سطح زیبایی‌شناختی اثر فلوربر و آن فیلم متوسط امریکایی بسیار زیاد است، حاصل کار محصولی است مبتنی بر معیارهای امریکایی که فقط یک عیب دارد — اینکه آن را هم مادام بواری می‌نامند. و چگونه می‌تواند جز این باشد، در حالی که اثر ادبی رودر روی صنعت گسترده و نیرومند سینما قرار داده می‌شود؛ و سیناست که به هر حال سطح را تعیین می‌کند. اما از سوی دیگر اگر اوضاع بر وفق مراد باشد و فیلمساز تلاش کند تا کتاب را متفاوت با فیلمنامه‌ای معمولی در نظر بگیرد، اندکی مانند این است که در آن لحظه سینما در تمامیت خود به سطح ادبیات ارتقا یافته است. این نکته درباره فیلمهای مادام بواری [۱۹۳۴] و میهمانی در ییلاق^۳ [۱۹۳۶]، هر دو ساخته ژان رنوار صدق می‌کند. در واقع، این دو فیلم نمونه‌هایی بسیار عالی نیستند، نه به دلیل کیفیت خود فیلمها، بلکه دقیقاً برای اینکه رنوار بیشتر به روح اثر معتقد است تا به کلیات. آنچه در مورد وفاداری رنوار به اصل اثر ما را شگفت زده می‌کند این متناقض‌ناست که وفاداری او را بیشتر می‌توان نوعی استقلال کامل از اثر دانست. البته این مسئله را می‌توان چنین توجیه کرد که نبوغ رنوار یقیناً به همان عظمت نبوغ فلوربر یا موپاسان است. پدیده‌ای که در اینجا با آن روبه‌رو هستیم، قابل مقایسه است با ترجمه اشعار ادگار آلن پو به قلم بودلر.^۴

البته ای کاش همه کارگردانان نابغه بودند؛ در این صورت می‌شد فرض کرد که دیگر مسئله اقتباس در میان نخواهد بود. منتقد نیز آن‌گاه این سعادت را داشت که فقط با افراد بالاستعداد روبه‌رو شود. همین مقدار برای پایه‌ریزی نظریه ما کفایت می‌کند. هیچ چیز مانع از آن نیست که رویای فیلم شیطان در تن

را کامل می‌یابند، یا در پی خواندن اصل کتاب بر می‌آیند که به نفع ادبیات تمام می‌شود. شاهد این مدعا آمار ناشران است که نشان می‌دهد هرگاه کتابی به فیلم درآمده آمار فروشش فزونی یافته است. حقیقت این است که از این رهگذر نه بر فرهنگ به طور عام لطمه‌ای وارد می‌شود و نه بر ادبیات به طور خاص.

پس فقط سینما باقی می‌ماند، و شخصاً عقیده دارم که بنا به دلایل بسیار باید نگران طریقی بود که اغلب سینما در ارتباط با سرمایه ادبیان مورد استفاده قرار می‌گیرد. زیرا فیلمساز همه اعتبارش را از وفاداری به اثر به دست می‌آورد. رمان که بسیار تکامل یافته است و در دسترس جماعتی نسبتاً فرهیخته و مشتاق قرار می‌گیرد، شخصیتهایی را در اختیار سینما قرار می‌دهد که بسیار پیچیده‌اند؛ به علاوه، رمان، با توجه به رابطه شکل و محتوا، پرداخت استوار و نیز ظرایفی را فراهم می‌آورد که در سینما نظیرش را نمی‌یابیم. بدیهی است اگر رمانی که فیلمنامه‌نویس و کارگردان روی آن کار می‌کنند، به خودی خود در سطح عقلانی فراتر از حد معمول سینما قرار داشته باشد، دو حالت ممکن است رخ دهد. نخست آنکه این تفاوت سطح و اعتبار هنری رمان ضامن موفقیت فیلم و «مهر و نشان» خاصی بر آن خواهد بود، مانند رمانهای کارمن، صومعه پارم یا ابله اثر داستایوسکی؛ دوم آنکه فیلمساز صادقانه تلاش می‌کند تا معادل دقیق برای رمان بیابد که دست کم کتاب را فقط به عنوان منبع الهام به کار نبرد و صرفاً از آن اقتباس نکند بلکه آن را به سینما برگرداند، مانند فیلمهای سمفونی روستایی [ژان دلانوا، ۱۹۴۶]، شیطان در تن [کلود اوتان لارا، ۱۹۴۷]، بت سرنگون^۱ [کارول رید، ۱۹۴۸]، و خاطرات کشیش روستا. نباید فیلمسازی را که در فرآیند اقتباس، اصل اثر را خلاصه می‌کنند سنگسار کرد، زیرا همان‌گونه که گفتیم این خیانت آنان نسبی است و آسیبی به ادبیات وارد نمی‌سازد. ولی آشکار است که امید به آینده سینما به کارهای گروه دوم معطوف است. [طبیعی است که] وقتی درجه آنگیر را می‌کشاییم، بینیم سطح آب کمی بالاتر از ارتفاع مجراست. وقتی کسی در هالیوود بر مبنای رمان مادام

1. *The Fallen Idol*

۲. احتمالاً اشاره است به فیلم مادام بواری ساخته وینست مینلی، ۱۹۴۹.

3. *Une Partie de Campagne*

۴. برای مطالعه بیشتر نک: پامل فیر، بودلر و پو، ترجمه شهلا شریفی، فصلنامه مترجم، شماره ۱۷ و ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۷۴، ص ۸-۴.

را به کارگردانی ژان ویگو در سر بیروورانیم، ولی باید خرسند باشیم که دست کم بر اساس این رمان فینمی به کارگردانی کلود اوتان - لارا ساخته شده است. وفاداری به رمان رادیگو نه تنها فیلمنامه‌نویسان این فیلم را واداشته تا شخصیهایی جالب و نسبتاً پیچیده را در اختیار تماشاگران قرار دهند، بلکه آنان را برانگیخته تا برخی از قواعد اخلاقی سینا را به سخره بگیرند و با توجه به تصبهای جامعه خطرهایی را به جان بخرند - البته این خطرها معقولانه محاسبه شده است ولی این نکته جای سرزنش ندارد. این فیلم افقهای عقلانی و اخلاقی تماشاگران را گسترش داده و مسیر را برای دیگر فیلمهای ارزشمند هموار کرده است - گذشته از آن، این همه قضیه نیست و اشتباه است که بپنداریم وفاداری به رمان لزوماً به معنای بنده یک زیبایی‌شناسی دیگر بودن است. بدون شک، رمان ابزار ویژه خودش را دارد - زبان ماده آن است نه تصویر، و تأثیر صمیمانه آن بر یک خواننده تنها همانند تأثیر فیلم بر جمعیت تماشاگر حاضر در سالی تاریک نیست - ولی دقیقاً به همین دلایل است که تفاوت این دو ساختار زیبایی‌شناختی، جستجوی معادلهای مناسب را به موضوعی بسیار ظریف تبدیل می‌کند. و این معادل‌یابی، نیروی نوآوری و تحلیل فیلمسازی را می‌طلبد که واقعاً در پی شبیه ساختن فیلم به ادبیات است. شاید کسی بگوید که در قلمرو زبان و سبک، خلاقیت سینایی با وفاداری نسبت عکس دارد. به همان دلایلی که ترجمه تحت‌اللفظی را بی‌ارزش و ترجمه بسیار آزاد را محکوم می‌دانیم، اقتباس خوب نیز باید جوهر و روح اثر را در خود داشته باشد. اما همه می‌دانند که ترجمه خوب چقدر به تسلط بر زبان و هوش و قریحه مناسب نیاز دارد. برای نمونه، زمان گذشته ساده را در آثار آندره ژید در نظر بگیرید. این ویژگی مشهور نوشته‌های او مشخصاً جلوه ادبی یک سبک خاص است؛ و شاید گفته شود که این ظرایف را هرگز نمی‌توان به سینا برگرداند. ولی به یقین نمی‌توان گفت که [ژان] دالانوا در فیلمی که بر اساس رمان سمفونی دوستایی ساخته است برای آن معادل

سینایی نیافته. [در این فیلم] برف همیشه حاضر، نمادگرایی ظریف و چند وجهی در خود دارد که معنای رویداد را کاملاً تغییر می‌دهد، و آن را با ضریب اخلاقی جاودانه‌ای همراه می‌سازد که ارزش آن با آنچه نویسنده با کاربرد مناسب «زمان» در جستجویی بوده است تفاوت چندانی ندارد. با این حال، فکر احاطه کردن این ماجرای روحی در برف و نادیده گرفتن آگاهانه ویژگیهای تابستانی روستا، کشفی واقعاً سینایی است که احتمالاً کارگردان با درک درست متن به آن رسیده است. کار برسون در فیلم خاطرات کشیش دوستا از این هم متقاعدکننده‌تر است؛ وفاداری او در اقتباس از این رمان، که با احترام بی‌پایان به متن همراه است، به اوجی واقعاً سرگیزه‌آور می‌رسد. آلفرد بگوئین^۱ بدرستی نوشته است که خشونت مشخصه برنانوس^۲ هرگز نمی‌تواند در ادبیات و سینا نیروی یکسانی داشته باشد. سینا خشونت را با چنان شیوه مرسوم به کار می‌گیرد که تقریباً به پولی بی‌ارزش مانند می‌شود، ولی در عین حال تهییج‌کننده و عامه‌پسند باقی می‌ماند. بنابراین، وفاداری نبوغ‌آمیز به لحنی که رمان‌نویس به کار برده نیازمند نوعی تغییر در خشونت متن است. معادل واقعی اغراق برنانوس، همانا شیوه حذف و خفص است که برسون در تدوین فیلم به کار گرفته است. هرچه ویژگیهای ادبی اثر مهمتر و قطعی‌تر باشد، اقتباس توازن آن را بیشتر به هم می‌ریزد و بیشتر نیازمند استعداد خلاقه‌ای است که آن را بر اساس توازن جدیدی بازسازی کند. این موازنه جدید لزوماً عین توازن قدیم نیست، ولی معادل آن است. این ادعا که اقتباس از رمان در واقع عملی کاهلانه است که سینای واقعی، یعنی «سینای ناب»، چیزی از آن عایدش نمی‌شود، جزو مهملات منتقدانه است و همه اقتباسهای خوب دلیلی بر کذب آن به شمار می‌آید. فقط کسانی که به بهانه به اصطلاح مقتضیات سینا کمترین وفاداری

1. Alfred Reguin

2. Bernanos، نویسنده رمان خاطرات روزانه کشیش روستا.

مقصودی ندارد جز جبران تغییر شکلها و انحراف کانونی و شکست نور که همه ناشی از عدسی ساده دوربین است — یعنی اینکه اتاقک تاریک (کامرا آپسکیورا) تا حد امکان عینی (objective) شود. گذر از تأثیر تئاتر به مقتضیات سینمایی، از نظر زیبایی‌شناسی نیازمند نوعی شناخت علمی از به اصطلاح وفاداری به اصل اثر است؛ که همانند وفاداری عکاس است در حین عکسبرداری از واقعیت. عکاسی پایان یک تسلسل است و آغاز یک تولد دوباره. اگر سینما امروزه می‌تواند بخوبی به قلمرو رمان و تئاتر وارد شود، اساساً به این دلیل است که به خودش اطمینان دارد و بر ابزار کارش مسلط است و نیازی ندارد توانایی‌اش را اثبات کند. یعنی سینما اینک می‌تواند این وفاداری — البته نه وفاداری خیالی نسخهٔ رونوشت — را از طریق درک درست از ساختار زیبایی‌شناسی خودش اعمال کند؛ زیرا این درک، شرط لازم و اولیهٔ احترام به آثاری است که سینما می‌خواهد از آن خود سازد. افزایش اقتباس‌های گوناگون از آثار ادبی که از نیازهای سینما بسیار به دورند نباید موجب آشفته‌گی خاطر منتقدی شود که دل‌پاس ناب بودن هنر هفتم است؛ بلکه برعکس این اقتباس‌ها پیشرفت سینما را تضمین می‌کنند.

کسانی که حسرت سینمای اصیل، مستقل، خاص، خودکار و رها از تمامی قید و بندها را در دل دارند خواهند پرسید: «چرا باید این همه هنر را در خدمت موضوعی قرار داد که به آن نیاز ندارد — چرا باید از روی رمان‌ها نسخه‌های سینمایی ناقصی ساخته شود، حال آنکه آدم می‌تواند خود کتاب را بخواند، یا چرا باید از روی غایشنامهٔ فدر^۱ [نوشتهٔ راسن] اقتباس سینمایی شود، در حالی که فقط کافی است به تئاتر کمدی فرانسه برویم و آن را تماشا کنیم؟ صرف‌نظر از اینکه این اقتباس‌ها چقدر راضی‌کننده خواهند بود، آیا نمی‌توان گفت که ارزش آنها بیش از اصل اثر است، بویژه اگر فیلم کیفیت هنری‌اش هم‌تراز با

را به اصل اثر روا می‌دارند، هم‌زمان هم به ادبیات خیانت می‌کنند و هم به سینما.

وفاداری حقیق هر یک از فیلم‌های کوکتو یا وایلر به اصل اثر، دلیلی بر عقب‌گرد آنها نیست، بلکه برعکس نشان‌دهندهٔ تکامل تعقل سینمایی است. هرچه باشد، موفقیت در گرو استادی بی‌چون و چراست، خواه در حرکت بسیار هوشمندانهٔ دوربین. همچون در فیلم والدین وحشتناک^۱ [ژان کوکتو، ۱۹۴۸] و خواه در زهدگرایی تدوین، پیرایش تصاویر، کاربرد دوربین ثابت و وضوح عمیق، همچون در آثار وایلر. به علاوه، کار آنان نشان‌دهندهٔ نوعی نوآوری بیانی است که درست نقطهٔ مقابل ضبط منفعلانهٔ تئاتر است. ادای احترام به تئاتر، دلیل کافی برای به فیلم درآوردن آن نیست. خلق هر نوع تئاتر با ارزش، بسیار دشوارتر از خلق سینماست، و این همان چیزی است که بیشتر اقتباس‌کنندگان تا به امروز سعی در انجام آن داشته‌اند.

کیفیت بیشتر و برتر سینمایی را صد برابر بهتر می‌توان در هر تک نمای ثابت فیلم روباه‌های کوچک^۲ [ویلیام وایلر، ۱۹۴۱] یا مکبث [الورسن ولز، ۱۹۴۸] دید تا در همهٔ نماهای خارجی با تراولینگ، در همهٔ مکان‌های واقعی فیلم‌برداری، در همهٔ بیگانه‌گرایی (exoticism) جغرافیایی، در همهٔ نماهای معکوس (reverse shot) که آن سویی صحنه را هم نشانمان می‌دهند و در همه چیزهایی که سینما تاکنون تلاش نبوغ‌آمیزی به خرج داده است تا ما را به فراموش کردن صحنهٔ تئاتر وادارد. تسلط سینما بر امکانات تئاتری نه تنها نشانهٔ تنزل نیست که برعکس دلیل بلوغ و بختگی آن است. خلاصهٔ کلام، اقتباس دیگر خیانت نیست بلکه ادای احترام است. اجازه دهید مقایسه‌ای از امور فیزیکی و مادی شاهد بیاورم. شکل بیانی سینما برای اینکه به این سطح بالای وفاداری زیبایی‌شناختی برسد، ضروری است که به پیشرفتی همچون پیشرفت اپتیک دست یابد. فاصلهٔ میان فیلم هملت و «فیلم هنری» به عظمت فاصلهٔ میان پیچیدگی‌های لنزهای مدرن و عدسی سادهٔ فانوس خیال (magic lantern) است. پیچیدگی تحمیلی لنزهای مدرن

1. Les Parents Terribles

2. The Little Foxes

3. Phedre

اصل اثر و موضوعش نیز بسیار سینمایی باشد؟ شما فیلمهای شیطان در تن، بت سرنگون، والدین وحشتناک و هملت را نام بردید. خیلی خوب. من هم در مقابل فیلمهای جویندگان طلا، پوتمکین، شکوفه‌های پژمرده، صورت زخمی، دلبران یا حتی همنه‌ری کین را نام می‌برم؛ همه اینها شاهکارهایی است که بدون سینما موجودیت نمی‌یافت، و آنچه این آثار به موارث هنر افزوده است قابل جایگزینی نیست. حتی اگر بهترین اقتباسها را خیانت ناآگاهانه یا خودفروشی ناشایسته هم ندانیم، باز هم باید این حقیقت را بپذیریم که در آنها استعداد فراوانی به هدر رفته است. شما از پیشرفت حرف می‌زنید ولی این پیشرفت فقط سینما را سترون می‌سازد و آن را به ضمیمه ادبیات تبدیل می‌کند. به تئاتر و رمان آنچه را به آنها تعلق دارد بدهید و به سینما چیزی را ببخشید که هرگز نمی‌تواند از آن چیزی دیگر باشد.»

این اعتراض آخر، معتبر می‌بود اگر نسبت تاریخی را نادیده نمی‌گرفت، یعنی عاملی که هنگامی یک هنر در حال تکامل همه جانبه است باید مهم تلقی شود. حرفی نیست که فیلمنامه دست اول بر فیلمنامه اقتباسی، حتی اگر همه شرایط آنها یکسان باشد، ترجیح دارد، کسی به این سخن اعتراضی ندارد. شاید بتوان چابلین را مولیر سینما نامید، ولی فیلم مسیو وردو [۱۹۴۷] را به این علت که اقتباسی از نمایشنامه مردم گریز است قربانی نمی‌کنیم. پس امیدواریم که تا حد امکان فیلمهایی مانند روز برمی‌آید [مارسل کارنه، ۱۹۳۹]، قاعده بازی [رنوار، ۱۹۳۹]، یا بهترین سالهای زندگی ما^۱ [ویلیام وایلر، ۱۹۴۶] ساخته شود. ولی اینها خواسته‌های افلاطونی است، تصوراتی است که هیچ تأثیری بر تکامل واقعی سینما ندارد. اگر سینما بیش از پیش به ادبیات — در واقع نقاشی یا درام — رو می‌کند، واقعیتی است که باید آن را در نظر بگیریم و برای درک آن تلاش کنیم. زیرا چنین می‌نماید که نمی‌توانیم جلو این روند را بگیریم. در چنین وضعی، گرچه این روند کاملاً درست و مناسب نیست، لازم است که منتقد دست کم آمادگی قبلی داشته باشد. به علاوه، مقایسه سینما با دیگر هنرها نباید ما را به اشتباه اندازد، بویژه

هنرهایی که بیش از پیش به سوی کاربرد انفرادی پیش می‌روند و در واقع از مصرف کننده مستقل شده‌اند. لوتره آمون^۲ و ون‌گوگ آثار بدیعی آفریدند که معاصرانشان آنها را بد فهمیدند یا نادیده انگاشتند. سینما بدون حداقل تماشاگرانی که اکنون به سینما می‌آیند (و این حداقل خودش عدد بزرگی است) وجود نخواهد داشت. حتی وقتی فیلمساز با سلیقه همگانی کنار نمی‌آید، این جسارتش هیچ توجیهی ندارد جز آنکه تا حد امکان بپذیریم که تماشاگر [مقصر] است که آنچه را باید دوست داشته باشد و احتمالاً روزی دوست خواهد داشت امروز درست درک نمی‌کند. سینما را امروز تنها می‌توانیم با معیاری مقایسه کنیم، زیرا خانه جز برای سکونت نیست. به همین ترتیب سینما نیز هنری کاربردی است. اگر مبنای سنجش متفاوتی را برگزینیم، باید بگوییم که وجود سینما مقدم بر ماهیت آن است؛ منتقد حتی در پرمخاطره‌ترین استقره‌ایش همواره باید این وجود را نقطه شروع کار خود بداند. چنانچه در تاریخ نیز، و تقریباً با همین قیده‌ها، شاهد هستیم که تأیید هر تغییری از واقعیت فراتر می‌رود و ناگزیر به قضاوت ارزشی می‌رسد. کسانی که هنگام پیدایش فیلم ناطق آن را محکوم کردند دقیقاً همین نکته را نمی‌خواستند بپذیرند، حتی وقتی که معلوم شد فیلم ناطق برتری آشکاری بر فیلم صامت دارد.

حتی اگر خواننده این عملگرایی انتقادی (critical pragmatism) را چندان استوار نداند، ناچار باید بپذیرد که این نحوه تفکر ما را وامی‌دارد تا هنگام مشاهده هر نشانه‌ای از تکامل در سینما با فروتنی و احتیاط فکورانه واکنش نشان دهیم. در این چارچوب فکری، توضیحی را ارائه می‌دهیم که می‌خواهیم این مقاله را با آن به پایان ببریم. شاهکارهایی که معمولاً آنها را نمونه‌های سینمای ناب می‌دانیم — منظور سینمایی

1. *The Best Years of Our Lives*

2. Lautreamont (۱۸۷۰-۱۸۴۶)، شاعر آروگوته‌ای، ساکن پاریس، از پیشروان فراواقعگرایی.

قرن در سینا دوام بیاورد، و این به آن سبب است که وی نبوغی واقعاً استثنایی داشت. ولی به چه قیمتی؟ به قیمت تناسخهای مکرر، به قیمت تغییر کلی در خواسته‌هایش، به قیمت تغییر سبکش و حتی تغییر کامل شخصیتش! در اینجا — با مدارک مستدل — به آن شتاب عجیب در تداوم زیبایی‌شناختی که وجه مشخص سیناست می‌پردازیم. نویسنده، ممکن است هم از نظر ماده و هم صورت مدت نیم قرن پیوسته خودش را تکرار کند. استعداد فیلمساز، اگر همراه با هنرش تحول و کمال نیابد، بیش از ده پانزده سال به طول نمی‌انجامد. به همین علت نبوغ که انعطاف‌پذیری و خودآگاهی‌اش کمتر از استعداد است، در بسیاری موارد با شکستهای بزرگی روبه‌رو می‌شود؛ برای نمونه اشتره‌هایم، ابل گانس، بودوفکین. یقیناً علل این ناسازگاری ژرف میان هنرمند و هنرش، که گذر بی‌رحمانه‌ی زمان نبوغش را می‌کاهد و آن را به مشتی وسوسه و خودبزرگ‌بنداری‌های بی‌حاصل بدل می‌سازد، متعدد است و ما در اینجا قصد تجزیه و تحلیل آنها را نداریم. لیکن بد نیست به یکی از آنها، که مستقیماً به هدف ما ربط دارد، نظری بپندازیم.

سینای سیاه و سفید تقریباً تا سال ۱۹۳۸ به پیشرفت پیوسته‌اش ادامه داد. این پیشرفت در ابتدا از نظر فنی بود — نورپردازی مصنوعی، امولسیون تمام رنگی [پانکروماتیک]، نماهای متحرک، صدا — و در نتیجه آنها ابزارهای بیانی غنی شد — مانند نمای درشت، مونتاز، تدوین موازی، حذف زواید، قاب‌بندی، و جز آن. فیلمسازان همپای این تکامل سریع زبان سینا و در ارتباط مستقیم با آن، مضامین اصیلی را کشف کردند که این هنر جدید به آنها واقعیت بخشید. «این است سینا!» صرفاً به این پدیده که بر سی سال نخستین هنر فیلم تسلط داشت گفته می‌شد — نوعی توافق باشکوه میان یک فن جدید و یک پیام بی‌سابقه. این پدیده شکلهای بسیار متنوعی را به خود گرفته است: ستاره، بازیگری، تولد دوباره حماسه و «کمدی

است که چیزی به تئاتر و ادبیات مدیون نیست زیرا می‌تواند مضامین و زبان ویژه خودش را کشف کند — احتمالاً همان قدر که ستودنی‌اند تقلیدناپذیر نیز هستند. اگر سینای شوروی دیگر نمی‌تواند فیلمهایی همتراز پوتمکین عرضه کند یا سینای هالیوود نمی‌تواند فیلمهایی هم‌ارز طلوع خورشید [مورناو، ۱۹۲۷]، هاله لویا^۱ [کینگ ویدور، ۱۹۲۹]، صورت زخمی، شبی اتفاق افتاد^۲ [فرانک کاپرا، ۱۹۳۴] یا حتی دلجان ارائه دهد، دلش آن نیست که کارگردانهای نسل جدید از کارگردانهای قدیمی چیزی کم دارند. بلکه در واقع، کارگردانهای جدید تا حد زیادی مثل قدیم‌هاوند. به باور ما، دلیلش حتی این هم نیست که عوامل اقتصادی و سیاسی تولید، چشمه الهامشان را خشکانیده است. بلکه دلش بیشتر این است که نبوغ و استعداد پدیده‌هایی نمی‌اند و فقط بنا به اوضاع و شرایط تاریخی امکان ظهور می‌یابند. بسیار ساده است که شکستهای تئاتری ولتر را با این بهانه توجیه کنیم که وی فاقد حس ترازیک بود، بلکه در اصل روزگار وی بود که این حس را نداشت. [در آن زمان] هرگونه تلاش برای ادامه سنت ترازوی راسنی، وظیفه‌ای نامتجانس برای مبارزه با ماهیت امور بود. بی‌معناست اگر بیرسم نویسنده نایشنامه قدر در سال ۱۷۴۰ چه نوشته است، زیرا کسی که او را راسن می‌نامیم نیازی ندارد که این کسب هویت را پاسخ گوید، بلکه وی «شاعری — است — که — فدر — را — نوشته». بدون نایشنامه قدر، راسن فقط یک اسم است، یک مفهوم ذهنی است. به همین ترتیب، بی‌معناست اگر در سینا افسوس بخوریم که دیگر مک سینت نیست تا سنت باشکوه کمدی را ادامه دهد. نبوغ مک سینت در آن بود که کمدیهای بکوب بکوب را درست زمانی ساخت که امکان‌پذیر بود. در واقع، کیفیت فیلمهای مک سینت پیش از آنکه خودش بپردازد دست رفت، ولی برخی از شاگردانش هنوز زنده و فعال‌اند؛ مثلاً هرولد لوید و باستر کیتون، که ظهور گاه به گاه آنان در فیلمهای پانزده سال اخیر به گونه‌ای تأسف‌آور نشان داده که دیگر از آن ذوق و استعداد چیزی باقی نمانده است. فقط چاپلین توانسته است یک سوم

1. Halle hujah

2. It Happened One Night

دلارته»، و مانند آن. ولی این تنوع مستقیماً حاصل پیشرفت فنی بود. تازگی بیان بود که بهای مضامین تازه را می‌پرداخت. به مدت سی سال، تاریخ فنون سینمایی به معنای کلی آن عملاً به تکامل فیلمنامه وابسته بود. کارگردانان بزرگ پیش از هر چیز آفرینندگان شکل (فرم) بوده‌اند؛ اگر بخواهید می‌توانید آنان را علمای علم بیان (Rhetorician) بنامید. این سخن به هیچ وجه به آن معنا نیست که از نظریه «هنر برای هنر» جانبداری می‌کردند، بلکه صرفاً منظور این است که در تضاد میان شکل و محتوا، شکل عامل تعیین‌کننده بود، درست همان‌گونه که پرسپکتیو یا رنگ و روغن جهان تصویری را واژگونه کرد.

کافی است ده پانزده سال به عقب برگردیم تا کهنه شدن آنچه را زمانی خزانه هنر سینما بود بروشنی ببینیم. بیشتر به مرگ زودرس برخی از گونه‌های فیلم، حتی گونه‌های عمده‌ای چون کمدی بکوب بکوب، اشاره کردیم ولی مشخص‌ترین مورد بی‌گمان از میان رفتن ستاره سینما بود. برخی از بازیگران همیشه مایه موفقیت تجاری فیلم بوده‌اند، ولی این دلبستگی مردم به آنان به پدیده اجتماعی - مذهبی که رودلف والتینو و گرتا گاربو گوساله‌های زرین آن بودند، ربط چندانی ندارد. کلاً چنین به نظر می‌رسید که حیطه مضامین سینمایی هرچه را امید داشت از فنون مختلف به دست بیاورد به مصرف رسانده بود. دیگر برای برانگیختن احساسات تماشاگران، ابداع برش سریع یا سبک جدید فیلمبرداری کافی نبود. سینما، بی‌خبر، به دوران فیلمنامه پا گذاشته بود. منظور از این سخن، برعکس شدن رابطه میان ماده و شکل (فرم) بود. نه اینکه شکل از اهمیت افتاده بود، درست برعکس، شکل چنان زیر سلطه محتوا بود و موضوعی چنان ضروری و ظریف شده بود که سابقه نداشت. ولی همه این آگاهی‌ها، علیه مزاحمت شکل عمل می‌کند و آن را در برابر موضوعی که امروز به خاطر خودش می‌ستاییمش و در موردش بیش از پیش دقت به خرج می‌دهیم، واقعاً ناچیز می‌سازد. سینما، درست همچون رودخانه‌ای که بالاخره بسترش را تا سرحد ممکن گود کرده و فقط آن قدر نیرو برایش باقی

مانده است که آب را به سوی دریا براند بی‌آنکه حتی دانه‌ای شن به کناره‌هایش بیفزاید، به حالت تعادل نزدیک می‌شود. دیگر آن روزهایی گذشته که صرف «به فیلم درآوردن» برای کسب عنوان هنر هفتم کافی بود. امروز که منتظریم رنگ و فیلم سه بعدی بار دیگر شکل را اولویت بخشند و چرخه تازه‌ای از فرسایش زیبایی‌شناختی را برقرار سازند، سینما دیگر در سطح چیزی برای فتح کردن ندارد. فقط باید کناره‌هایش را آبیاری کند، جای خود را در میان هنرهایی که نهرهایش را چنان سریع در میان‌شان جاری ساخت باز کند، بی‌سرو صدا محاصره‌شان نماید، در خاک اطراف نفوذ یابد، تا بتواند مجراهایی نامرئی حفر کند. دوران طفیان سینما، مستقل از رمان و تئاتر، باز فراخواهد رسید. ولی شاید آن روز دلیل آن استقلال این باشد که رمان را مستقیماً برای فیلم بنویسند. سینما در حالی که منتظر است دیالکتیک تاریخ هنر، این استقلال خواستنی و خیالی را به وی بازگرداند، سرچشمه‌های پرآب موضوعات ظریفی را که هنرهای مجاورش طی قرن‌ها در کنارش انباشته‌اند، به خود جذب می‌کند، و آنها را از آن خود می‌سازد، زیرا به آنها نیاز دارد؛ و ما نیز مشتاقیم تا آنها را مجدداً به وسیله سینما کشف کنیم.

اگر چنین شود، سینما جایگزین آن هنرها نخواهد شد، بلکه درست برعکس. موفقیت تئاتر فیلم شده به تئاتر یاری می‌رساند، درست همان‌گونه که اقتباس از رمان به ادبیات خدمت می‌کند. فیلم حمله شمار مخاطبان شکسپیر را می‌افزاید، و برخی از آنان دست‌کم هوس می‌کنند تا آن را بر صحنه تئاتر نیز ببینند و بشنوند. فیلم خاطرات کشیش روستا به کارگردانی روبیر برسون شمار خوانندگان کتاب برنانوس را ده برابر کرد. حقیقت این است که دیگر نه مسابقه‌ای در کار است و نه جایگزینی‌ای، بلکه بُعد تازه‌ای به هنرها افزوده می‌شود که از دوران «نهضت اصلاح دین» (رفرماسیون) آن را از دست داده‌اند: مخاطب فراوان.

چه کسی از این وضع ناراضی خواهد بود؟

(Cinéma' un oeil ouvert sur le monde)

تئاتر و سینما

بخش اول

بودند، ستایشهای فراوانی را هم نثار شکلهایی از سینما می‌کردند که با تحلیل دقیقتر معلوم می‌شد تجسم عینی هنر دراماند. این منتقدان که «فیلم هنری» و ثمرات آن چشمانشان را کور کرده بود، از کنار برخی از فیلمهایی که مهر «سینمای ناب» بر آنها خورده بود و برخی از نمونه‌های تئاتر سینمایی که کم‌دی امریکایی آغازگر آن بود بی‌اعتنا گذشتند. اگر این نوع کم‌دی را بادقت بنگریم، خواهیم دید همان‌قدر «تئاتری» است که هر یک از نمایشهای بولوار یا برادوی. این نوع فیلم که بر کم‌دی موقعیت و کم‌دی گفتگو استوار است، بیشتر شامل صحنه‌های داخلی است و در تدوین آن از شیوهٔ نما - نمای مقابل استفاده می‌شود تا هر نفر را در حین ادای جمله‌اش نشان دهد. شاید در اینجا باید آن زمینهٔ جامعه‌شناختی را تشریح کرد که تکامل فوق‌العادهٔ کم‌دی امریکایی را در یک دهه امکان‌پذیر ساخت. به نظر من، نتیجهٔ این کار تأیید رابطهٔ عملی میان تئاتر و سینما خواهد بود. سینما، تئاتر را از هرگونه نیاز به وجود قبلی معاف کرد. دیگر این نیاز در میان نبود، زیرا نویسندگان این نمایشنامه‌ها می‌توانستند آنها را مستقیماً برای سینما بنویسند. ولی این پدیده‌ای کاملاً تصادفی و از نظر تاریخی در گرو آمیزه‌ای از شرایط جامعه‌شناختی و اقتصادی بود که ظاهراً امروز در شرف ناپدید شدن‌اند. در پانزده سال گذشته شاهد بوده‌ایم که همزمان با زوال نوع خاصی از کم‌دی امریکایی، شمار روزافزونی از

منتقدان اغلب به شباهتهای سینما و رمان اشاره می‌کنند، ولی «تئاتر فیلم شده» را نوعی بدعت می‌شمارند. از آنجا که نخستین نمونه‌های این نوع فیلم، و طرفداری از آن را می‌توان در نوشته‌ها و نمایشنامه‌های مارسل پانیول^۱ دید، منطقی بود که یکی دو موقعیت او را تصادفهای ناشی از تلفیق نامعمول شرایط بدانند. «تئاتر فیلم شده» با یادمانهای لوده‌آمیز فیلم هنری یا نمایشهای بولوار به «سبک» برتومیو^۲ عجین بود. (تذکر: یک مورد منحصر به فرد و دور از فهم رایج، در آستانهٔ ورود فیلم ناطق، تئاتر فراموش‌نشده‌ی دُن ماه‌سیما^۳ است.) در دوران جنگ از نمایشنامهٔ زیبای مسافر بی‌توشه بدون اثاثیه^۴ اقتباسی سینمایی صورت گرفت. هر چند موضوع این نمایشنامه را بسیار مناسب سینما می‌پنداشتند، ولی شکست این اقتباس ظاهراً نظر مخالفان «تئاتر فیلم شده» را به کرسی نشاند. اثبات اینکه سینما برای انواع گوناگون آثار دراماتیک، رسانه‌ای معتبر است نیازمند موقعیتهای بی‌دری بود، از دوباهای کوچک و مکث گرفته تا هنری پنجم، هملت و والدین وحشتناک.

در حقیقت کسانی که متعصبانه با تئاتر فیلم شده مخالفت می‌ورزند، نمی‌توانند برای اثبات نظر خود نمونه‌های چندانی ذکر کنند، البته اگر قرار باشد فقط فیلمهایی نام برده شود که واقعاً اقتباس از نمایشنامه باشند. بنابراین، می‌توان تاریخ فیلمهای سینما را نه برحسب عناوین که بر پایهٔ ساختار و جهت دراماتیکشان نگریست.

یادداشت کوتاه تاریخی

درحالی‌که منتقدان به محکوم ساختن تئاتر فیلم شده مشغول

۱. Marcel Pagnol (۱۸۹۴-۱۸۹۵)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان سینما.

2. Berthomieu

3. Jean de la lune

۴. *Voyageur Sans Bagages*، نوشته ژان آنوی.

کمدیهای فیلم شده برادوی با موفقیت همراه بوده است.

در قلمرو درام روان‌شناختی و درام رفتارها، [ویلیام] اوایلر در گزینش نمایشنامه روباه‌های کوچک نوشته لیلیان هلمن^۱ هیچ تردیدی به خود راه نداد و همه آن را دقیقاً با همان تمامیت تئاتری‌اش به فیلم برگرداند. در واقع، در امریکا هیچ‌گاه تعصب خاصی در مورد تئاتر فیلم شده وجود نداشته است. ولی شرایط تولید در هالیوود، دست‌کم تا ۱۹۴۰، همانند اروپا نبود. در آنجا نوعی تئاتر سینمایی محدود به چندگونه (ژانر) خاص وجود داشت، و دست‌کم در نخستین دهه فیلم ناطق مسئله این بود که کمتر از تئاتر استفاده کنند. بحران فعلی هالیوود از نظر دست‌آیه سینمایی، آن را واداشته تا از متن مکتوب نمایشنامه‌ها یاری بجوید. ولی در کمدی امریکایی، تئاتر همواره حضور بالقوه داشته است، هر چند به‌گونه‌ای نامرئی.*

آشکار است که در اروپا نمی‌توانیم مدعی پیشرفتی هم‌تراز با کمدی امریکایی باشیم. به استثنای آثار مارسل پانیول که بررسی دیگری می‌طلبید، برگردان سینمایی کمدیهای بولوار غالباً با شکست فاحش روبه‌رو شده است.

به هر حال، تولد تئاتر فیلم شده هم‌زمان با ورود صدا به سینما نبود. باید کمی به عقب برگردیم، بویژه به زمانی که «فیلم هنری» آشکارا در حال افول بود، روزهایی که اوج کار و شادمانی معلّیس بود. سینما در نظر وی اساساً چیزی جز افزایش شگفتیهای تئاتر نبود و جلوه‌های ویژه را جز تکامل شعبده‌بازی نمی‌دانست. بیشتر کمدین‌های فرانسوی و امریکایی از سالنهای موسیقی یا تئاتر بولوار به سینما آمده‌اند. کافی است به حرکات ماکس لندر^۲ توجه کنیم تا ببینیم چقدر به تجربه‌اش در تئاتر مدیون است. او نیز همچون بیشتر کمدینهای هم‌عصرش مستقیماً برای تماشاگر بازی می‌کند، به آنها چشمک می‌زند و از آنان می‌خواهد که شاهد پریشانی‌اش باشند و از «کناره‌گویی»^۳ هم ابایی ندارد. و نیز در مورد چارلی چاپلین، سوای اینکه به مکتب لال‌بازی انگلستان مدیون است، آشکار است که هنر او، در سایه سینما، کاملاً در گرو استادی‌اش در

مقام کمدین سالن موسیقی است. در اینجا سینما بیشتر از تئاتر به یاری بازیگر می‌آید ولی فقط با فراتر رفتن از آن، با رهاشدنش از نواقص تئاتر. در تئاتر، فاصله میان صحنه و تماشاگران بر شیرین‌کاریها تأثیر می‌گذارد و مهمترین مسئله مدت خنده تماشاگران است که بازیگر را تحریک می‌کند تا بازی‌اش را تا جایی که ممکن است طول دهد. بنابراین، در واقع خود صحنه تئاتر است که بازیگر را ترغیب و ناگزیر به اغراق می‌کند. فقط پرده سینما این امکان را به چاپلین می‌دهد که موقعیت و حرکاتش را با دقت ریاضی ارائه دهد و بیشترین تأثیر را در کمترین زمان به دست آورد.

هنگامی که فیلمهای کمدی بکوب بکوب قدیمی، مثلاً مجموعه‌های بوارو^۴ و آنه‌سیم^۵، را دوباره می‌بینیم با شگفتی

۱. Lillian Hellman (۱۸۸۴-۱۹۰۵)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس امریکایی. * آدولف زوکر، خالق نظام ستاره‌سازی، کتابی دارد به نام همیشه حق با مردم است. وی در این کتاب خاطرات که پنجاه سال از تاریخ سینما را در برمی‌گیرد می‌گوید که چگونه سینمای امریکا حتی پیش از سینمای فرانسه دریافت که باید تئاتر را چپاول کند. زوکر با درک اینکه آینده تجاری سینما به کیفیت موضوع و اعتبار بازیگران بستگی دارد، تا جایی که می‌توانست امتیاز اقتباس سینمایی از نمایشنامه‌های تئاتری را خرید و بازیگران صاحب نام را از تئاتر به سینما کشاند، و با اینکه دستمزد نسبتاً زیادی به آنان می‌پرداخت، همیشه نمی‌توانست بر بی‌میلی آنان که نمی‌خواستند جزو این صنعت حقیر و بازار مکاره‌ای درآیند، غلبه کند. چیزی نگذشت که تماشاگران از تئاتر بیربند و پدیده «ستاره» خاص سینما سر برآورد، و مردم بازیگران محبوب خود را از میان نامهای پرآوازه تئاتر برگزیدند و این گزینش چنان افتخار زودرسی به همراه داشت که به هیچ‌وجه با شهرت بازیگران تئاتر قابل مقایسه نبود. به همین ترتیب، فیلمنامه‌های تئاتری اولیه را نیز کنار گذاشتند و داستانهایی را برگزیدند که مطابق با این اسطوره‌شناسی جدید بود. با این حال، در آغاز فیلمنامه‌ها را همچنان از روی تئاتر نسخه‌برداری می‌کردند.

۲. Max Linder (۱۸۸۲-۱۹۲۵)، کمدین و کارگردان فرانسوی.

۳. aside، جمله‌هایی که یک بازیگر برای دادن اطلاعات به تماشاگران می‌گوید، انگار که دیگر بازیگران روی صحنه سخن او را نمی‌شنوند.

۴. Boireau، شخصیتی برگرفته از مجلات کمدی؛ دلقکی که براساس شخصیتش یک مجموعه صامت معروف ساخته شد. — توضیح از هیوگری.

۵. Onésime، شخصیت اصلی یک مجموعه کمدی صامت — توضیح از هیوگری.

سرسختی است. بواروی خانه‌دار تا آخرین لحظه که خانه فرومی‌ریزد و ویران می‌شود به کارهای خانه ادامه می‌دهد. آنه سیم، شوهر مهاجر، آن قدر به سفر ماه‌عسلش ادامه می‌دهد که عاقبت در بشکه‌ای چوبی به سوی افق رهسپار می‌شود. در اینجا رویداد دیگر به پیرنگ، اپیزود، واکنشهای گوناگون، سوءتعبیر، یا وارونه شدن ناگهانی مسیر داستان نیاز ندارد. بلکه سرسختانه گسترش می‌یابد تا جایی که خودش را نابود می‌سازد؛ بی‌وقفه به سوی نوعی تخلیه هیجانی^۱ (پالایش / catharsis) بدوی ناشی از بروز فاجعه پیش می‌رود. مانند کودکی که بادکنکی را بی‌خیال آن قدر باد می‌کند که بالاخره توی صورتش می‌ترکد — و خیال ما و احتمالاً خودش را راحت می‌کند.

و اما درباره موضوعات دیگر، هنگامی که تاریخ شخصیتها و موقعیتها و صحنه‌های معمول کمدی فارس کلاسیک را مرور می‌کنیم به این نتیجه می‌رسیم که سینه‌ای بکوب بکوب آن را تولدی دوباره و ناگهانی بخشیده است. «کمدی فارس با بازیگر زنده» از سده هفدهم به بعد به گونه‌ای بسیار تخصصی و تغییر یافته فقط در سیرکها و برخی از سالنهای موسیقی به زندگی‌اش ادامه داد. و دقیقاً در همین مکانها بود که تهیه‌کنندگان هالیوودی کمدهای بکوب بکوب به دنبال بازیگر می‌گشتند. صحنه‌های معمول این نوع کمدی به علاوه امکانات سینه، خزانه فنی آنان را بسیار گسترش داد و راه را برای ظهور ماکس لندر، باستر کیتون، لوزل و هاردی و چاپلین هموار ساخت. در سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۲۰ این نوع فیلم به چنان اوجی رسید که بی‌سابقه بود. منظوری سنت کمدی فارس است. آن گونه که از زمان پلوتوس^۲ و ترنس^۳ باقی مانده و حتی

متوجه می‌شویم که نه فقط نوع بازیگری بلکه ساختار داستان آنها نیز متعلق به تئاتر است. در سینه می‌توان یک موقعیت ساده را تا رسیدن به نتیجه نهایی‌اش نشان داد، ولی در تئاتر هر موقعیت در قید زمان و مکان است، یعنی محدود به چیزی است که می‌توان آن را مرحله شفیگی نامید. آنچه این باور را در ما بدید می‌آورد که سینه می‌تواند نظام تازه‌ای از وقایع دراماتیک را کشف کند یا بیافریند، توانایی‌اش در تغییر و تبدیل آن دسته از موقعیتهای تئاتری است که اگر سینه نبود هرگز به بلوغ نمی‌رسیدند. در مکزیک گونه‌ای سمندر وجود دارد که می‌تواند در مرحله شفیگی تولیدمثل کند، اما رشدش در همان جا متوقف می‌شود. دانشمندان با تزریق هورمون آن را به بلوغ رسانده‌اند. به همین ترتیب، می‌دانیم که در سیر تکاملی جانوران چند شکاف غیرقابل فهم وجود داشت تا اینکه زیست‌شناسان قوانین «کودک ریختی»^۴ را کشف کردند. آنان بر اساس این قوانین هم توانستند شکل‌های جنینی را در سیر تکاملی گونه‌های مختلف ردیف کنند و هم دریافته‌اند که برخی از افراد ظاهراً بزرگسال در مرحله‌ای از تکامل خود متوقف مانده‌اند. به این معنا، برخی از گونه‌های تئاتر بر موقعیتهای دراماتیکی بنا شده‌اند که پیش از ظهور سینه به ضعف ذاتی و موروروثی مبتلا بودند. اگر تئاتر، به گفته ژان هیتیه^۵ متافیزیک اراده است، درباره نمایش هجوآمیزی همچون آنه‌سیم و سفر خوش^۶ چه باید اندیشید — در این فیلم [قهرمانان داستان ابتدا] لجوجانه تصمیم می‌گیرند به رغم چند مانع بسیار مضحک ظاهراً به ماه‌عسل بروند. این سفر پس از همان چند رویداد ناگوار اولیه معنایش را از دست می‌دهد و آن تصمیم لجوجانه اولیه به سرحد نوعی جنون متافیزیکی، نوعی سرسام گرفتن اراده، و نوعی تکثیر سرطانی رویداد می‌رسد که با هر منطقی بیگانه است.

آیا در اینجا حق داریم از اصطلاحات روان‌شناسان استفاده کنیم و از اراده سخن بگوییم؟ بیشتر این غایشهای هجوآمیز، بیانی پایان‌ناپذیر چیزی است که از درون شخصیت فریاد برمی‌آورد. این غایشها نوعی پدیدارشناسی (phenomenology) لجاجت و

۱. paidomorphosis، حرکات کودکان بزرگسالان.

۲. Jean Hytier، از منتقدان با نفوذ ادبیات معاصر فرانسه.

3. Onesime et la Bea Voyage

۴. Plautus (۱۸۴ ق.م)، هزل سرای رومی.

۵. Terence (۱۸۵-۱۵۹ ق.م)، نام کامل: پوبلیوس ترنتیوس آفر، نمایشنامه‌نویس کمدی رومی.

سوان^۲ اقتباس تئاتری کرد. نباید غماینه‌نامه‌ای را به خاطر داشتن ویژگی‌های رمان^۳ مانند ستود ولی رمان‌نویسی که توانسته است رویدادی را ساختار ببخشد، قابل ستایش است.

با این حال اگر اصرار داشته باشیم که فقط تئاتر را می‌توان دراماتیک نامید، باید تأثیر عظیم آن را مسلم پنداشت و به علاوه باید پذیرفت که سینما کمتر از دیگر هنرها می‌تواند از نفوذ آن بگریزد. از این نظر، نیمی از ادبیات و سه چهارم فیلمهای موجود، شاخه‌های تئاتر به حساب می‌آیند. حقیقت این است که راه درست طرح مسئله این نیست. این مسئله را می‌توان این گونه طرح کرد که اثر تئاتری در متن تجسم می‌یابد نه در بازیگر.

فدر به این قصد نوشته شد که بر صحنه اجرا شود، ولی امروز برای دانشجویی که ترمی را درباره آثار کلاسیک می‌گذرانند، به صورت یک اثر مکتوب و یک تراژدی موجود است. «تئاتر صندلی»^۴ که فقط بر تخیل و تجسم متکی است، به عنوان تئاتر چیزی کم دارد ولی به هر حال تئاتر است. برعکس، تئاترهای فیلم شده سیرانو دو برژاک^۵ [مایکل گوردون، ۱۹۵۰] و مسافر بی‌توشه، هر چند متن نمایشی و چشم‌اندازهای فراوانی دارند، تئاتر نیستند.

اگر مجاز بودیم که فقط یک رویداد را از غماینه‌نامه فدر برگزینیم و آن را برحسب نیازهای رمان یا گفتگویی سینمایی دوباره بنویسیم، باز به همان فرضیه قبلی مان می‌رسیدیم، یعنی می‌دیدیم که رویداد تئاتری به رویداد دراماتیک تنزل یافته است. هر چند امروز به لحاظ نظری چیزی مانع از این کار

«کمدی دلارته» با مضامین و فنون خاصش را نیز شامل می‌شود. بگذارید فقط یک گونه را در نظر بگیریم: در یکی از فیلمهای قدیمی ماکس لندر در حدود ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۳ «صحنه خم رنگرزی» خودبه خود پیش می‌آید.^۱ در این صحنه، دون ژوان سرزنده که زن رنگرز را اغوا کرده است، ناگزیر می‌شود برای فرار از انتقام شوهر به داخل خم رنگ شیرجه برود. در چنین موردی بحث بر سر تقلید یا تأثیرپذیری یا یادآوری نیست بلکه فقط پیوند خودبه خود یک گونه (ژانر) با سنت آن است.

متن! متن!

از این خاطرات گذشته درمی‌یابیم که روابط میان تئاتر و سینما قدیمتر و نزدیکتر از آن است که معمولاً می‌پندارند و یقیناً این روابط به آنچه غالباً به دیده تحقیر «تئاتر فیلم شده» می‌نامند منحصر نیست. به علاوه، دیدیم که تأثیر ناخودآگاه پیشینه و سنتهای تئاتر بر آن دسته از فیلمهایی که آنها را منحصرأ و کاملاً سینمایی می‌دانند بسیار زیاد بوده است، هر چند که این تأثیر ناخودآگاه بوده و کسی به آن اعتراف نکرده است.

ولی اقتباس از غماینه‌نامه، به معنای معمول این اصطلاح، خود مسئله دیگری است. در آغاز و پیش از پرداختن به دیگر موارد، باید تمایز میان واقعیت تئاتری و واقعیت دراماتیک را روشن سازیم.

درام، روح تئاتر است. ولی این روح گاهی در بدنهایی دیگر حلول می‌کند. یک سونات یا رمان یا فیلم و یا حکایتی از لافوتن ممکن است تأثیرگذاری خود را مدیون چیزی باشد که هانری گوتیه آن را «مقولات دراماتیک» می‌نامد. از این دیدگاه، بی‌فایده است که برای تئاتر ادعای استقلال کنیم. اما یا باید این نظر را بپذیریم یا ثابت کنیم که نادرست است. یعنی غماینه‌نامه نمی‌تواند دراماتیک نباشد، ولی رمان شاید دراماتیک باشد شاید نباشد. موشها و آدمها^۲ هم رمان است و هم تراژدیی مثال‌زدنی. از سوی دیگر، به دشواری می‌توان از طرف خانه

۱. ظاهراً اشاره به فیلم ماکس لندر زن رنگرز (۱۹۱۱) است.

۲. *Of Mice and Men*، نوشته جان اشتاین بک.

۳. *Swann's Way*، جلد اول از رمان مشهور در جستجوی زمان از دست رفته. نوشته مارسل پروست.

۴. *Armchair Theater*، نمایشی که در آن به جای برخی از شخصیتها و لوازم صحنه، صندلی قرار می‌گیرد و مبتنی بر نیروی تخیل تماشاگر است.

۵. *Cyrano de Bergerac*

غالباً زمان را دراماتیزه می‌کنند ولی بسندرت از روی نمایشنامه‌ای رمان می‌نویسند. انگار که تئاتر، آخرین حد فرآیند برگشت‌ناپذیر پالایش زیبایی‌شناختی است.

سر راست بگویم، می‌توان بر مبنای رمانهای مادام بواری یا برادران کارامازوف نمایشنامه نوشت. ولی اگر نمایشنامه‌ای قبلاً نوشته شده باشد محال است بتوان بر اساس آن رمان، به معنایی که می‌شناسیم، نوشت. به دیگر سخن، هر چند درام چنان جزو رمان است که نمی‌توان از آن جدایش کرد، متقابلاً رمان نیز مستلزم چنان فرآیندی از بازپروری است که براسستی در هنر جز آفرینشی تازه معنایی ندارد. رمان در مقایسه با نمایشنامه، فقط یکی از همنهادهایی است که می‌توان از عنصر ساده دراماتیک استخراج کرد.

فعلاً داریم رمان و تئاتر را مقایسه می‌کنیم، ولی دلایلی وجود دارد که می‌توان فرض کرد این بحث در مورد سینما حتی با شدت بیشتری صادق است. زیرا یکی از این دو شق را باید برگزینیم. یا فیلم ما فقط فیلمبرداری از نمایشنامه یا متن و دیگر مواد است، که در این صورت با «تئاتر فیلم شده» مواجهیم، یا اینکه از نمایشنامه متناسب با نیازهای سینما اقتباس می‌کنیم، که در این صورت با همان شکل ترکیبی روبه‌رو خواهیم بود که در بالا صحبتش رفت، یعنی با یک اثر جدید. ژان رنوار فیلم بودوی نجات یافته از آب^۳ [۱۹۳۲] را از نمایشنامه‌ای نوشته رنه فوشوآ^۴ الهام گرفت ولی اثری والا تر از آن پدید آورد که از همه نظر نمایشنامه را تحت الشعاع قرار می‌داد.^۵ این مورد، از قضا، استثنایی است که قاعده را قطعاً اثبات می‌کند.

به هر صورتی که به نمایشنامه‌ای مدرن یا کلاسیک نزدیک

نست، ولی دلایلی تاریخی و کاملاً عملی علیه آن وجود دارد. ساده‌ترین آنها، ترس محترمانه از استهزا است، ولی نیرومندترین آنها نگرش امروزی ما در قبال آثار هنری است که احترام به متن و حقوق مؤلف را می‌طلبد، و اخلاقاً حتی پس از مرگ نویسنده نیز برقرار است. به عبارت دیگر، فقط راسن حق دارد از نمایشنامه قدر اقتباس کند. ولی حتی اگر چنین کاری امکان‌پذیر هم باشد، هیچ تضمینی برای خوب بودن این اقتباس وجود ندارد (ژان آتوی^۶ خودش از نمایشنامه مسافر بی‌توشه اقتباس سینمایی کرد)، ولی واقعیت مهم‌تر و شایان توجه این است که از قضا راسن زندگی را بدرود گفته است.

شاید برخی بگویند اگر نویسنده زنده باشد، مسئله صورت دیگری پیدا می‌کند. زیرا نویسنده می‌تواند اثرش را بازنگری کند و مواد کارش را از نو شکل دهد. آندره ژید اخیراً همین کار را، گیریم در جهت معکوس، انجام داد یعنی از رمان سرداب‌های واتیکان^۷ برای فیلم اقتباس کرد. دست‌کم وی می‌تواند نگاهی به نتیجه کار بیندازد و اقتباس را تضمین کند. ولی بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این مسئله بیشتر در قلمرو قضاوت است تا در حیطه زیبایی‌شناسی. اولاً استعداد و نیز نبوغ را نزد هرکس نمی‌توان یافت و به هیچ وجه نمی‌توان ضمانت کرد که اصل اثر و اقتباس از آن در یک حد باشند، حتی اگر خود نویسنده از اثرش اقتباس کند. اغلب معمولاً به این دلیل می‌خواهند از روی نمایشنامه‌ای معاصر فیلم بسازند که آن نمایش با موفقیت تجاری قرین بوده است. متن نمایش در جریان اجرای موفقیت‌آمیزش، حشو و زوایدش را از دست می‌دهد و فقط اساسی‌ترین موادی باقی می‌ماند؛ و تماشاگران سینما نیز در پی همین متناهند، خوب، می‌بینند که با تغییر مسیری افتخارآمیز دوباره به موضوع احترام به متن مکتوب بازگشتیم.

سرانجام، می‌توان گفت هرچه کیفیت دراماتیک اثر بیشتر باشد، جدا کردن عنصر دراماتیک از عنصر تئاتری دشوارتر است، زیرا این دو در متن باهم در آمیخته‌اند و نوعی همنهاد (synthesis) را پدید آورده‌اند. نکته قابل توجه این است که

۱. Jean Anouilh (۱۹۸۷-۱۹۱۰)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان فرانسوی.

2. *Les Caves du Vatican*

3. *Broudu Sauvé des eaux*

۴. René Fouchais (۱۹۶۲-۱۸۸۲)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

* وی در مورد نمایشنامه *La Carosse du S. Sacraments* نوشته مریمه نیز همین آزادی را اعمال کرد [پروسیه مریمه (۱۸۷۰-۱۸۰۳)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی].

تولید را معین می‌کند؛ متن، تئاتر بالقوه است. نمی‌توان هم به آن وفادار بود و هم آن را از جهتی که باید برود بازگرداند.

تئاتر را پنهان کنید که نمی‌توانم تحملش کنم!

تأیید این سخن را می‌توان در فیلمی که بر اساس نمایشنامه‌ای کلاسیک ساخته شده است یافت. فیلمی که احتمالاً هنوز در مدارس و دبیرستانهای فرانسه ویرانی به بار می‌آورد و ادعا می‌کند که شیوه‌ای برای آموزش ادبیات از طریق سینما ارائه می‌دهد. منظوم فیلم طیب اجاری^۲ است. این اثر با کمک آموزگاری که در حسن‌نیتش شک نیست و به دست کارگردانی که نامش را فاش نخواهیم کرد به فیلم درآمد. این فیلم از استادان و مدیران دبیرستانها که از کیفیت خوب آن به وجد آمده بودند، به اندازه یک پرونده تشویق دریافت کرده است، ولی این تشویقها همان قدر که تحسین‌آمیز است یأس‌آور نیز هست. در واقع، این فیلم مجموعه‌ای است از اشتباههای فراوانی که برای مرگ سینما و تئاتر کفایت می‌کند، حالا در مورد خود مولیر چیزی نمی‌گوییم. صحنه نخست فیلم، دسته‌های چوب را نشان می‌دهد که در جنگلی واقعی قرار دارد. این صحنه با حرکت دوربین در کنار بوته‌ها آغاز می‌شود و کاملاً معلوم است که قصد این بوده تا از جلوه نور آفتاب در زیر شاخه‌ها لذت ببریم. سپس دو شخصیت دلقک‌مانند پیدا می‌شوند که ظاهراً دارند قارچ جمع می‌کنند. لبامهای تئاتری این دو نفر، آن هم در این مکان، به چیزی نمی‌ماند جز تغییر قیافه‌ای عجیب و غریب. در سر تا سر فیلم تا جایی که امکان داشته از مکانهای واقعی استفاده شده است. کارگردان صحنه ورود سیانارل^۳ برای مشورت را فرصت مناسبی دانسته تا خانه اربابی یک

شویم، می‌بینیم که متن آن همچون حصاری استوار محافظت‌ش می‌کند. اقتباس از نمایشنامه، جز با تغییر دادن متن و جایگزین کردن چیزی دیگر به جای آن امکان‌پذیر نیست؛ شاید این جایگزین از خود متن هم بهتر باشد ولی حاصل کار دیگر نمایشنامه نیست. به همین دلیل، اقتباس از نمایشنامه لزوماً به نویسندگان درجه دوم یا نویسندگان در قید حیات محدود می‌شود. زیرا شاهکارهایی که گذشت زمان به آنها تقدس بخشیده، قاعداً از ما می‌خواهند که به متنشان احترام بگذاریم. تجربه ده سال گذشته همین نکته را تأیید می‌کند. اگر تئاتر فیلم شده، زندگی زیبایی شناختی تازه‌ای را از سر گرفته است، در سایه فیلمهایی است مانند هملت، هنری پنجم و مکبث، که بر اساس متون کلاسیک ساخته شده‌اند؛ و نیز فیلمهایی مانند روباه‌های کوچک اثر لیلیان هلمن و ویلیام وایلر، والدین وحشتناک، چشمت به آملی باشد،^۱ و طناب،^۲ که بر اساس متنهای معاصرند. ژان کوکتو پیش از جنگ بر اساس نمایشنامه والدین وحشتناک فیلمنامه‌ای نوشته بود. در سال ۱۹۴۶ که دوباره این پروژه را از سر گرفت، بر آن شد تا باز به سراغ متن اصلی برود. چنان که خواهیم دید وی بعداً همان دکور تئاتر را در فیلمش حفظ کرد. تکامل تئاتر فیلم شده چه در ایالات متحده آمریکا و چه در انگلستان یا فرانسه، خواه با نمایشنامه‌های کلاسیک و خواه مدرن، روند یکسانی داشته است. ویژگی این تکامل، لزوم روزافزون وفاداری به متن به همان صورت اصلی است. چنین می‌نماید که انگار همه تجارب فیلم ناطق در این نقطه تلاقی کرده بود.

قبلاً نخستین دلمشغولی فیلمساز این بود که بنیانهای تئاتر اثر مورد اقتباس را تغییر دهد و آنها را در سینما حل کند. ولی امروز ظاهراً نه فقط این نگرش را کنار گذاشته بلکه تلاش می‌کند بر ویژگی اثر تأکید ورزد. البته از همان لحظه‌ای که قصد می‌کنیم اساس متن را حفظ کنیم، ناگزیر از تأکید بر ویژگی تئاتری آن خواهیم بود. اگر به امکانات بالقوه تئاتر نظر داشته باشیم، این امکانات در متن تجسم یافته است. متن است که حالت و سبک

۱. *Occupe-toi d'Amelie* (۱۹۴۹)، اثر کلود اوتان-لارا. براساس نمایشنامه‌ای از ژرژ فیدو.

۲. *Rope* (۱۹۴۸)، اثر آلفرد هیچکاک، براساس نمایشنامه‌ای از پاتریک هامیلتن.

3. *Le medecin malgré lui*

4. Sganarelle

نقاشی شده اجرا کرد و به تنه و ساقه درختان واقعی نیازی نیست.

این اشتباه، نمونه مناسبی است از آنچه می‌توان آن را بدعت عمده تئاتر فیلم شده دانست، یعنی با فشاری بر «به فیلم درآوردن [تئاتر]». به طور کلی، آنچه باعث می‌شود از نمایشنامه‌های موفق اقتباس‌های گوناگونی صورت پذیرد، همین قضیه است. مثلاً اگر [در نمایشنامه] رویداد در ساحل آژور^۱ رخ می‌دهد و دو دلدا در گوشه دنج باهم تنها هستند، [در فیلم] آن دو عاشقانه در اتومبیلی امریکایی نشسته‌اند و در همان حال از کنار گردنه‌ای کوهستانی می‌گذرند و تصاویر روی پرده پشت سرشان صخره‌های دماغه آنتیب^۲ را نشان می‌دهد. و اما درباره تدوین، از آنجا که می‌دانیم دستمزد و قرارداد ریو^۳ و فرناندل^۴ یکسان است، مطمئن خواهیم بود که تعداد نماهای درشت از چهره هریک از آنان نیز یکی خواهد بود.

به علاوه، پیشداوری‌های مردم درباره این مسائل، در خدمت تأیید پیشداوری‌های فیلمسازان است. عامه تماشاگران چندان اندیشه‌ای را صرف سینما نمی‌کنند. برای آنان سینما عبارت است از دکور گسترده و صحنه‌های خارجی و رویدادهای فراوان. اگر حداقل چیزی را که سینما می‌دانند در فیلم نیابند، احساس فریب‌خوردگی می‌کنند. [در نظر آنان] سینما باید دست و دلبازتر از تئاتر باشد. هر بازیگر سینما باید برای خودش کسی باشد و هر اثر کوچکی از فقر یا خست در محیط‌های آشنا چه بسا به شکست فیلم منجر شود. آشکار است اگر کارگردان یا تهیه‌کننده‌ای بخواهد این پیشداوری مردم را بر هم بزند باید شجاعت و گستاخی داشته باشد، بویژه اگر خودش به کاری که می‌کند ایمان چندانی نداشته باشد. این بدعت تئاتر فیلم شده، از عقده متناقضی منشأ می‌گیرد که سینما به تئاتر دارد. این عقده

دهکده کوچک سده هفدهم را نشانان دهد.

و اما تدوین فیلم در همین صحنه نخست، پیوسته از نمای کامل متوسط (medium full-shot) به نمای کامل (full-shot) می‌برد و با ادای هر جمله به گوینده همان جمله برش می‌زند. آدم احساس می‌کند اگر متن نمایشنامه، برخلاف خواسته کارگردان، طول فیلم را مشخص نکرده بود، وی این جریان گفتگو را با نوعی تدوین شتابنده که مشخصه آبل گانس است ارائه می‌کرد. ظاهراً هدف از این نوع تدوین آن بوده که دانش‌آموزان از طریق نماهای درشت دو گوینده مقابل هم، چیزی از حالت چهره بازیگران تئاتر «کمدی فرانسه» را از دست ندهند؛ روشی که بی‌گمان ما را به روزهای طلایی «فیلم هنری» بازمی‌گرداند.

چون در سینماست که به مفهوم آزادی مکانی رویداد پی می‌بریم و می‌توانیم زاویه دیدمان به رویداد را آزادانه برگزینیم، از این رو تئاتر فیلم شده چنان وسعت و واقعیتی به مکان رویداد می‌بخشد که بر صحنه قابل دستیابی نیست. افزون بر این، تماشاگر را از قید صندلی‌اش رها می‌کند و با تغییر نماها، کیفیت ویژه‌ای به بازی بازیگر می‌دهد.

وقتی با فیلمهایی این چنین روبه‌رو می‌شویم، باید بپذیریم که هر بحثی علیه تئاتر فیلم شده درست است. اما مسئله اصلاً مربوط به خود این فیلم نیست. کاری که صورت گرفته بود، این بود که نیروی «سینما» به تئاتر تزریق شود. درام اصلی و متن به اصطلاح از خانه بیرون رانده شده‌اند. آشکار است که مدت زمان یک کنش بر پرده و بر صحنه یکی نیست. جنبه‌های نمایشی اضافه‌ای که دوربین به مکان می‌دهد، اولویت دراماتیک کلمات را از اهمیت انداخته است. مهمتر از همه، مصنوعیت و تغییر شکل اغراق‌آمیز دکور با واقعگرایی که جوهر سینماست یکسره ناسازگار است. متن مولیر فقط در جلو جنگلی نقاشی شده معنا دارد، بازیگری آن نیز همین طور. چراغهای جلو صحنه نمایش، آفتاب درخشان پاییزی نیست. در این صورت، صحنه بسته‌های چوب را می‌توان جلو پرده

۱. Cote d'Azur، ساحلی در جنوب شرقی فرانسه در کناره دریای مدیترانه.

2. Cap d'Antibes

۳. Raimo، بازیگر فرانسوی.

۴. Fernandel (۱۹۷۱-۱۹۰۳)، بازیگر فرانسوی.

نیستیم، بلکه فیلمی تاریخی را دربارهٔ تئاتر دوران الیزابت تماشا می‌کنیم، یعنی با فیلمی روبه‌رو هستیم که مقبول همگان است و با آن کاملاً آشناییم. به هر حال، لذتی که از تماشای نمایش می‌بریم با لذت ناشی از تماشای مستندی تاریخی یکی نیست. لذت ما در واقع ناشی از تماشای اجرایی از زمان شکسپیر است. به سخن دیگر، راهبرد (strategy) زیبایی‌شناختی لارنس اولیویه گریز از «معجزهٔ پردهٔ تئاتر» بود، یعنی گریز از نیاز معمول به تعلیق ناباوری^۱.

اولیویه در برگردان سینمایی این نمایشنامه از همان آغاز با تمهیدی سینمایی به ما نشان می‌دهد که با سبک و قواعد تئاتر سروکار داریم، و او قصد پنهان کردن آنها را ندارد. وی به این ترتیب واقعگرایی که فیلم را به دشمن توهم تئاتری بدل می‌سازد از آن زدوده است. اولیویه همین که از تأثیر روان‌شناختی بر احساس همدلی تماشاگر مطمئن می‌شود، با خیال راحت نبرد اگینکورت را با بیان سینمایی به نمایش می‌گذارد. شکسپیر این صحنه را آگاهانه به تحلیل تماشاگر وا گذاشته و به این ترتیب راه را برای اولیویه هموار کرده است؛ در اینجا نیز اولیویه بهانهٔ خوبی در کف دارد. این تغییر سبک تئاتری به سینمایی، که اگر فیلم فقط تصویربرداری از نمایش بدشواری توجیه‌پذیر می‌بود، توجیهش را در خود نمایش می‌یابد. با این حال، اولیویه باید به قول و قرار اولیه‌اش وفادار بماند و می‌داند که می‌ماند. بگذارید فقط اشاره کنم که رنگ، که نهایتاً شاید عنصری اساساً ناواقعگرا به نظر آید، به توجیه این گذر به قلعه و تخیل یاری می‌رساند و نیز تداوم رویداد را از دکور تئاتر به بازسازی واقعگرایانهٔ نبرد اگینکورت قابل قبول می‌سازد. حتی یک لحظه از هنری پنجم واقعاً «تئاتر فیلم شده» نیست. فیلم در جلو و پشت صحنه، همدوش و

حقارتی است که سینما در حضور هنری سالخورده‌تر و ادبی‌تر احساس می‌کند، و بر آن است که آن را با «برتری» تکنیکی خود — که آن را به اشتباه برتری زیبایی‌شناختی می‌دانند — جبران کند.

تئاتر کنسرو شده یا برتری؟

می‌خواهید دلیلی بر نفی این خطاها بیابید؟ دو فیلم موفق هنری پنجم و والدین وحشتناک دو دلیل مناسب است.

کارگردان طیب اجاری که فیلم را با حرکت دوربین در جنگل آغاز کرده، این امید خام و احتمالاً ناخودآگاه را در سر داشته است که تماشاگر بتواند با کمک آن، این صحنهٔ ناخوشایند بسته‌های چوب را همچون قرصی شکراندود فرو دهد. او قصد داشته اندکی از محیط واقعی را نشانمان بدهد و نزدیکی در اختیارمان بگذارد تا به صحنهٔ تئاتر برسیم. ولی متأسفانه این ترفندهای ناشیانه تأثیر عکس داشته است، یعنی ناواقعی بودن شخصیتها و متن را برجسته کرده است.

حال ببینیم لارنس اولیویه این تضاد میان واقعگرایی سینمایی و قواعد تئاتری را چگونه حل کرده است؟ فیلم وی [هنری پنجم] نیز با حرکت دوربین آغاز می‌شود، ولی در اینجا هدف از این حرکت آن است که ما را به داخل تئاتر، حیاط مسافرخانه‌ای در دوران الیزابت، بکشاند. اولیویه وانمود نمی‌کند که می‌خواهد ما را به فراموش کردن قواعد تئاتر وادارد، بلکه برعکس آنها را تأیید می‌کند. رابطهٔ آنی و مستقیم فیلم با خود نمایشنامهٔ هنری پنجم نیست بلکه با اجرای آن است. این نکته را از اینجا درمی‌یابیم که نمایش آغازین فیلم قرار نیست همچون نمایشی که در تئاتر اجرا می‌شود واقعی باشد. بلکه فرض بر این است که این اجرا در روزگار شکسپیر رخ می‌دهد و حتی تماشاگران و پشت صحنه را هم می‌بینیم. در این زمینه هیچ اشتباهی وجود ندارد. در تئاتر هنگامی که پرده بالا می‌رود تماشاگر باید آنچه را می‌بیند باور داشته باشد تا بتواند از نمایش لذت ببرد ولی در اینجا به آن باور نیازی نیست. زیرا در تئاتر

۱. suspension of disbelief، تماشاگر درام، آگاهانه ناباوری‌اش را کنار می‌گذارد و تا پایان نمایش آن را به حالت تعلیق درمی‌آورد. این حالت را تعلیق ناباوری می‌نامند.

بنیادین را تأیید و اثبات می‌کنند و این قاعده بنیادین همانا خود تئاتر است.

کوکتو در هنگام فیلم کردن نمایش والدین وحشتناک از این نکته نیک آگاه بود. در اینجا نیز چون این نمایشنامه بسیار واقعگرا بود، کوکتوی فیلمساز متوجه شد که نباید چیزی به دکور صحنه‌ها بیفزاید، فهمید که نقش سینما تشدید است نه تکثیر... اگر اتاق نمایشنامه در فیلم به آپارتمان تبدیل می‌شد با توجه به نقش پرده و دوربین حتی از اتاق روی صحنه نیز کوچکتر به نظر می‌آمد. آنچه ضرورت داشت این بود که نشان دهد افراد فاصله‌ای اندک باهم دارند و از فاصله‌ای نزدیک از آنها فیلم بگیرد. حتی یک پرتو نور خورشید، سوای نور لامپ، آن همزیستی بسیار متوازن و گریزناپذیر را بر هم می‌زد. کالسکه پر از مسافر را نیز می‌توان به آن سر پاریس به خانه مادلن برد. کالسکه را جلو یک آپارتمان ترک می‌گویم و جلو آپارتمان دیگر باز می‌یابیم. در اینجا، منظور تدوین میان‌پُر

هنگام با نمایش تئاتری است. هم شکسپیر و هم آن نمایش در واقع زندانی فیلم‌اند و از هر سو در محاصره سینا قرار دارند.

نمایشهای امروزیین ظاهراً این قواعد تئاتر را چنین آشکار به کار نمی‌گیرند. «تئاتر آزاد» و نظریه‌های آنتوان^۱ ما را وامی‌دارد که وجود تئاتر «واقعگرا»، نوعی پیش-سینا، را باور کنیم.^۲ البته دیگر کسی گول این توهم را نمی‌خورد. اگر چنین باشد، باز مربوط به نظامی از قواعد کمتر آشکار است، قواعدی که غود و صراحت کمتری دارند ولی مطلق‌اند. در تئاتر چیزی به نام «برشی از زندگی» وجود ندارد. به هر حال، همین که چیزی بر صحنه تئاتر در معرض دید قرار می‌گیرد از هستی روزمره جدا می‌شود و به چیزی تبدیل می‌گردد که انگار آن را در پشت پنجره مغازه‌ای می‌بینیم. این تقریباً بخشی از نظام طبیعی است، ولی از طریق شرایط مشاهده آن عمیقاً جرح و تعدیل می‌شود.

آنتوان می‌توانست صحنه را با شقه‌های واقعی گوشت تزئین کند، ولی نمی‌توانست همچون در سینا عبور گله‌ای گوسفند را نمایش دهد. اگر می‌خواست درختی را روی صحنه بکارد، ناگزیر بود که اول آن را از جایش [در طبیعت] درآورد؛ در هر حال مجبور بود از خیر نمایش یک جنگل کامل بگذرد. این درخت هر قدر هم واقعی باشد باز همچون تابلوهای تئاتر الیزابت است یعنی در نهایت فقط یک علامت است. اگر این حقایق تردیدناپذیر را در ذهن داشته باشیم، خواهیم پذیرفت که فیلم کردن ملودرامی مانند والدین وحشتناک تقریباً با همان مسائلی همراه است که فیلم کردن نمایشی کلاسیک. آنچه در اینجا واقعگرایی می‌نامیم به هیچ وجه نمایش را همتراز سینا نمی‌سازد. این واقعگرایی در قید و بند چراغهای جلو صحنه است. به زبان ساده، نظام قواعدی که بر تولید و در نتیجه بر متن حاکم است. به اصطلاح در سطح آغازین قرار دارد. قواعد ترازدی با آن لوازم و آمدهای عجیب و غریب، چیزی نیست جز نقابها و چکمه‌های مخصوص که یک قاعده

۱. André Antoine, (۱۸۵۷-۱۹۴۳)، بازیگر فرانسوی و مدیر تئاتر که در سال ۱۸۸۷ «تئاتر آزاد» را پی ریخت.

۲. شاید بی‌مورد نباشد در این زمینه تفسیری ارائه دهم. نخست باید توجه داشت که ملودرام و درام نوعی انقلاب واقعگرا را در درون تئاتر پدید آوردند: تماشاگر آرمانی استاندارد به سوی خانی در نمایش شلیک می‌کند (بعدها اورسن ولز عکس این را در برادوی انجام داد و مسلسل را رو به گروه ارکستر نشانه رفت). صد سال پس از استاندارد، آنتوان مننی واقعگرا را با میزانشن واقعگرا بر صحنه آورد. اینکه آنتوان بعدها به سینما روی آورد از سر اتفاق نبود. واقعیت این است که اگر کمی به عقب برگردیم می‌بینیم تلاش آگاهانه در زمینه «تئاتر-سینما» و مقدم بر «سینما-تئاتر» بوده است. دوامی پسر [الکساندر دوما] و آنتوان، راهبران مارسل پانیول بودند. می‌توان گفت رنسانسی که آنتوان در تئاتر پدید آورد. از سینما یاری بسیار گرفت. زیرا سینما شیوه خودش را در بدعت واقعگرایی داشت و نظریه‌های آنتوان را به واکنشی معقول و مؤثر در قبال نمادگرایی محدود کرد. راهی که Vieux Colombier در زمان جنبش تئاتر آزاد برگزید (واقعگرایی را به نمایشهای احساساتی ارزش [Grand Guignol] واگذاشت) و بر ارزش قواعد تئاتری تأکید کرد، بدون رقابت سینما امکان‌پذیر نبود. این رقابتی کامل بود که در هر حال سرانجام واقعگرایی دراماتیک را از صحنه بیرون راند. امروز کسی نمی‌تواند ادعا کند که حتی بورژوازیترین درامهای بولوا از قواعد تئاتری خالی است.

برای نخستین بار با ضرباهنگ ناب توجه تماشاگر درآمیخته است. بی‌گمان، در هر تدوین خوب این نکته رعایت می‌شود. ترفند سنتی کاربرد غا - غای مقابل، گفتگو را برحسب ترکیب ابتدایی توجه تماشاگر تجزیه می‌کند. غای درشت تلفن که در لحظه‌ای پرهیجان زنگ می‌زند، معادل توجه شدید است. به هر حال، چنین می‌نماید که تدوین مرسوم، مصالحه‌ای است میان سه روش ممکن برای تجزیه و تحلیل واقعیت.

۱. «تحلیل کاملاً منطقی و توصیفی» (سلاح قتاله در کنار جسد).

۲. «تحلیل روان‌شناختی» از درون فیلم، یعنی تحلیلی که منطبق است بر دیدگاه یکی از قهرمانان داستان در موقعیتی خاص. نمونه این مورد یکی لیوان شیر احتمالاً مسمومی است که اینگرید برگمن باید آن را بنوشد در فیلم بدنام^۲، و دیگری انگشتر دست ترزا رایت در فیلم سایه تردید^۳.

۳. و سرانجام، «تحلیل روان‌شناختی از دیدگاه علاقه تماشاگر»، خواه علاقه خودبه‌خودی او و خواه علاقه‌ای که کارگردان دقیقاً به کمک این تحلیل برمی‌انگیزد. نمونه این مورد، دستگیره دری است که می‌چرخد و جنایتکاری که گمان می‌برد تنهاست آن را نمی‌بیند (هنگام تماشای نمایش خیمه‌شب‌بازی [پانچ و جودی]^۴ وقتی پلیس می‌خواست گینول^۵ را غافلگیر کند بچه‌ها داد می‌زدند «هی، مواظب باش»).

این سه دیدگاه که چون باهم ترکیب شوند همنهاد (سنتر) رویدادهای سینمایی بیشتر فیلمها را شکل می‌دهند، ظاهراً منحصر به فرد شمرده می‌شوند. در واقع این سه دیدگاه، همزمان

کلاسیک نیست، بلکه بخش مهمی از کارگردانی است که سینما بر کوکتو تحمیل نکرده و به این ترتیب از امکانات بیانی تئاتر فراتر رفته است. ولی از آنجا که تئاتر محدود است نمی‌تواند همین تأثیر را ایجاد کند. صدها نمونه می‌توان ذکر کرد که توجه دوربین را به دکور صحنه ثابت کند؛ دلمشغولی دوربین فقط این است که بر تأثیر دکورها بیفزاید و هرگز تلاش نمی‌کند رابطه آنها را با شخصیت‌های نمایش از هم بگسلد. البته [در این فیلم] محدودیت‌های تئاتر به همین سادگی رفع نشده‌اند. بی‌تردید، اجبار به نشان دادن اتفاقاتی متوالی و در همان حال پایین کشیدن پرده، تحمیلی بی‌مورد است. دوربین سینما چون قابلیت تحرک دارد، پدید آورنده وحدت واقعی زمان و مکان است. تئاتر پیش از آنکه بتواند آنچه را می‌بایست بگوید آزادانه بیان کند به سینما نیاز داشت و می‌شد اثبات کرد که فیلم والدین وحشتناک تراژدی یک آپارتمان است که در آن دری نیمه‌باز مانده می‌تواند بیش از تک‌گویی در بستر اهمیت و معنا داشته باشد. کوکتو هرگز اجازه نمی‌دهد کارش تنزل کند، احترام وی به نیازهای اساسی چندین زیاد است که می‌تواند رویدادهای ضروری را از غیرضروری جدا سازد. وظیفه سینما آشکار ساختن جزئیاتی است که تئاتر آنها را مطرح نکرده است.

مسئله دکور حل شده ولی مشکلترین مسئله یعنی تدوین هنوز باقی مانده است. در اینجا است که کوکتو تخیل نبوغ‌آمیزش را اثبات می‌کند. مفهوم «غا» (shot) بالاخره حل می‌شود. آنچه باقی می‌ماند فقط این است که چگونه می‌توان تبلور زودگذر واقعیتی که حضور احاطه‌کننده‌اش را همواره به رخ می‌کشد، در قاب گرفت. کوکتو دلش می‌خواهد بگوید چگونه فیلمش را کلاً در قطع ۱۶ م.م. تصور کرده بود. درست‌تر آن است که بگوییم «درباره آن حسابی اندیشید»^۱. کارگردانی این فیلم در قطعی کمتر از ۳۵ م.م. بسیار دشوار بود. در اینجا نکته مهم برای تماشاگر آن است که احساس کند کاملاً در جریان آنچه می‌گذرد هست، ولی نه همچون تصاویر ولز (یا رنوار) از طریق وضوح عمیق، بلکه با سرعت جادویی دید که ظاهراً در اینجا

۱. thought it through، این عبارت که در دو جمله بالا به کار رفته است، دو معنای متفاوت دارد؛ یکی «تمام چیزی را تصور کردن» و دیگری «درباره چیزی درست اندیشیدن». در دو جمله بالا با این دو معنا بازی ظریفی صورت گرفته که در ترجمه از دست می‌رود.

2. Notorious

3. The Shadow of a Doubt

4. Punch & Judy

۵. Guignol، از شخصیت‌های خیمه‌شب‌بازی فرانسه.

قوی برای این کار وجود دارد. اگر به جای ایوون قرار می‌گیریم و از دید او صحنه را می‌دیدیم تأثیر این نمای تراولینگ مطمئناً بیشتر می‌بود. ولی کوکتو محتاطانه از این حرکت اشتباه پرهیز کرده است. وی ایوون دو بری را همچون «طعمه» نگه می‌دارد، دوربین را عقب می‌کشد و اندکی به پشت سر وی می‌رود. هدف از این نما آن نیست که وی را در حال تماشای صحنه یا حتی نگاه خیره او را نشان دهد، بلکه این است که ببینیم او «واقعاً در حال تماشای صحنه است». این نما از روی شانه او گرفته شده است، زیرا این توانایی جزو امتیازهای سیناست — و کوکتو می‌خواهد عجلوانه آن را به تئاتر برگرداند.

بنابراین، کوکتو به قاعده روابط تماشاگر — صحنه بازگشته و هر چند با سینا می‌توانست درام را از زوایای گوناگون ترسیم کند، ولی آگاهانه دیدگاه تماشاگر را برگزیده که مخرج مشترک سینا و تئاتر است.

به این ترتیب، کوکتو ویژگی اساساً تئاتری نمایشنامه‌اش را حفظ می‌کند و به جای آنکه مانند بسیاری از کارگردانان بکوشد این ویژگی تئاتری را در سینا حل کند، تواناییهای دوربین را برای تأیید و تحکیم و برجسته کردن ساختار صحنه‌ها و پیامدهای منطقی‌شان به کار می‌گیرد. کمک ویژه سینا را می‌توان فقط افزودن ویژگی تئاتری دانست.

در نتیجه، کوکتو در مرتبه لارنس اولیویه، اورسن ولز، وایلر، و دادلی نیکولز قرار می‌گیرد. این را می‌توان از تجزیه و تحلیل فیلمهایی همچون *مکث*، *هملت*، *روبه‌های کوچک* و *سوگواری به الکترایم*^۴ [دادلی نیکولز، ۱۹۴۷] دریافت، حتی اگر فیلمی مانند *چشم به آملی* باشد را ذکر نکنیم؛ در این فیلم کلود اوتان — لارا همان کاری را با نمایشهای وودویل می‌کند که

بر نوعی ناهمگنی روان‌شناختی و نوعی ناپیوستگی مادی دلالت دارند. اینها اساساً همانند دیدگاههایی هستند که رمان‌نویس سنتی به کار می‌برد — و چنان که می‌دانیم خشم ژان بل سارتر را بر سر فرانسوا موریاک^۱ فروود آوردند. اهمیت وضوح عمیق و دوربین ثابت در فیلمهای اورسن ولز و ویلیام وایلر از این منشأ می‌گیرد که نمی‌خواهند رویداد را به دلخواه خود تجزیه کنند و در عوض مایل‌اند تصویری را که تمامیتش قابل فهم است ارائه دهند تا تماشاگر را وادارند که خودش گزینش کند.

هر چند کوکتو به الگوی تدوین کلاسیک وفادار است — در فیلمهای او نماهای بازتر از متوسط فراوان است — ولی با استفاده از انحصاری از نماهای گروه (۳) از تقسیم‌بندی بالا، به آن اهمیت ویژه می‌بخشد. در فیلمهای او، تحلیل منطقی و توصیفی و نیز دیدگاه بازبزر عملاً حذف شده و فقط دیدگاههای شاهد باقی مانده است. در اینجا، دوربین ذهنی، خود به نوعی واقعیت تبدیل می‌شود ولی به مفهومی متضاد، یعنی نه همچون فیلم بانویی در دریچه^۲ [رابرت موننگمری، ۱۹۴۶] که با استفاده از ترفند دوربین نوعی همذات‌پنداری کودکان را میان تماشاگر و شخصیت برقرار می‌کند، بلکه برعکس از طریق نگاه بی‌ترحم شاهدهی ناپیدا. دوربین کوکتو دست آخر فقط تماشاگر است و نه چیزی دیگر. درام نیز فقط یک چشم‌انداز است. خود کوکتو گفته است سینا رویدادی است که از پشت سوراخ کلید آن را تماشا می‌کنیم. از عبارت «سوراخ کلید» مفهوم تجاوز به خلوت، یعنی عمل ظاهراً شنیع «چشم‌چرانی»، به ذهن می‌آید. اجازه دهید نمونه بسیار مهمی از این موقعیت «بیرون بودگی» (exteriority) را ذکر کنم. در یکی از آخرین نماهای فیلم والدین وحشتناک ایوون دو بری^۳ مسموم عقب‌عقب به سوی اتاقش می‌رود و در همان حال به گروهی که گرد مادرلن خوشحال را گرفته‌اند چشم دوخته است. دوربین عقب می‌کشد تا او را همراهی کند. ولی این حرکت دوربین، هرگز با نقطه دید ذهنی «سوفی» یکی نمی‌شود، هر چند انگیزه‌ای

۱. Francois Mauriac (۱۹۷۰-۱۸۸۵)، نویسنده فرانسوی.

2. *The Lady in the Lake*

3. Yvonne de Bray

4. *Mourning Becomes Electra*

اولیویه با نمایشنامه هنری پنجم. همه این موفقیت‌های بسیار خاص در پانزده سال گذشته، از نوعی متناقض‌نما حکایت دارند: دیگر کسی از نمایشنامه اقتباس نمی‌کند، بلکه آن را به وسیله سینما به صحنه می‌آورد. مسئله «تئاتر کنسرو شده»، هر چند شاید

خام‌اندیشانه یا ناجردانه بنماید، در سایه این موفقیت‌های اخیر زندگی دوباره یافته است. در این نوشته تلاش کردیم بفهمیم این حادثه چگونه اتفاق افتاده است. ولی اینک که موضوع مبهم‌تر از همیشه است، آیا می‌توان پرسید این حادثه چرا اتفاق افتاده؟

(*Espirit*، ژوئن ۱۹۵۱)

تئاتر و سینما

بخش دوم

«حضور جایگزین ناپذیر بازیگر» تردید کنیم.

مفهوم حضور

در اینجا ظاهراً لازم است در زمینه مفهوم «حضور جسمانی بازیگر» تعابیری ارائه دهیم. زیرا چنین به نظر می‌رسد که سینما همین مفهوم را، آن‌گونه که پیش از پیدایش عکاسی رواج داشت، به مبارزه فرا می‌خواند.

آیا می‌توان تصویر عکاسی، بویژه تصویر سینمایی را، با دیگر تصاویر مانند کرد و آن را همچون آن تصاویر دارای وجودی مفارق از شیء دانست؟ طبیعتاً حضور را برحسب زمان و مکان تعریف می‌کنیم. وقتی می‌گوییم «در حضور کسی هستیم»، یعنی می‌دانیم از نظر زمانی با ما همزمان است و توجه داریم که در دسترس حواس ما قرار می‌گیرد — در سینما در حوزه بینایی و در رادیو در حوزه شنوایی. پیش از پیدایش عکاسی و بعد سینما، فقط هنرهای تجسمی (بویژه چهره‌نگاری / *portraiture*) واسطه مان حضور جسمانی و غیاب جسمانی بودند. توجیه‌گر این هنرها، شباهتشان با موضوع بود که هم تخیل را برمی‌انگیزد و هم حافظه را یاری می‌رساند. ولی عکاسی، خود پدیده‌ای دیگر است. عکس به هیچ وجه تصویری از شیء یا شخص نیست بلکه دقیق‌تر بگوییم «اثر» (*tracing*) آن است. شیوه تولید خودبه‌خودی عکس، آن را از دیگر شیوه‌های بازتولید تصویر متمایز می‌سازد. عکس به وسیله عدسی دوربین، حالت یک تأثیر و شکل‌گیری با نور — یعنی نوعی قالب — را می‌یابد. به این ترتیب، عکس چیزی بیش از شباهت صرف در خود دارد؛ در آن، نوعی شناسایی و این‌همانی (*identity*) وجود

کسانی که تئاتر فیلم شده را به دیده تحقیر می‌نگرند، سخن همیشگی و استدلال نهایی‌شان این است که حضور واقعی بازیگر بر روی صحنه چنان لذتی دربردارد که قابل مقایسه با سینما نیست؛ و البته ظاهراً نمی‌توان به این سخن پاسخی داد. هانری گوتیه در کتاب جوهر تئاتر می‌نویسد: «ویژگی خاص تئاتر این است که کنش و بازیگر را نمی‌توان از هم جدا کرد». وی در جای دیگر می‌نویسد: «صحنه هر توهمی را می‌پذیرد جز توهم حضور بازیگر را؛ البته بازیگر با هویتی مصنوعی، یعنی روح و صدای کسی دیگر، بر صحنه ظاهر می‌شود، ولی در هر حال در صحنه قرار دارد و صرف فضایی که اشغال کرده دال بر حضور واقعی و عینی اوست. ولی در سینما برعکس، هر واقعیاتی امکان بروز دارد و با آن سازگار است الا یکی — و آن حضور جسمانی بازیگر است.» اگر جوهر تئاتر را همین حضور جسمانی بازیگر بدانیم، بی‌گمان باید بپذیریم که سینما به هیچ وجه نمی‌تواند ادعای برابری با آن کند. اگر متن و سبک و ساختار دراماتیک را ظرفی بدانیم که روح و وجود مادی بازیگر را به طور کلی در خود جای می‌دهد، بیهوده و عبث خواهد بود اگر تلاش کنیم تصویر و سایه یک بازیگر را بر روی پرده جایگزین خود او سازیم. و این استدلال، پاسخی ندارد. در این صورت باید موقعیتهای لارنس اولیویه، اورسن ولز یا کوکتو را منکر شویم — یعنی به آدمی بداندیش تبدیل شویم — یا این موقعیتها را توضیح ناپذیر بشماریم. این موقعیتها هم منتقدان را به مبارزه می‌طلبند و هم فلاسفه را. راه دیگر آن است که در استدلال مرسوم منتقدان تئاتر یعنی

دارد - کازت شناسایی نیز فقط در دوران عکاسی قابل تصور است.^۱ ولی عکاسی، فن ضعیف است؛ زیرا آنی است و به همین سبب فقط می‌تواند زمان را به طور قطعه قطعه و ناپیوسته ثبت کند. ولی کار سینما، عجیب متناقض به نظر می‌آید. سینما، قالبی از شیء ارائه می‌دهد که هم بر ثبوت زمانی آن دلالت دارد و هم بر استمرار زمانی‌اش.

فنون عینی که در سده نوزدهم برای بازتولید تصویر و صدا به کار می‌رفت، زمینه‌ساز مقوله جدیدی از تصاویر گردید که رابطه‌شان با واقعی که از آن منشأ می‌گیرند نیازمند تعاریف بسیار دقیق است. حتی جدای از اینکه مسائل زیبایی‌شناختی حاصل از این تصاویر را نمی‌توان بدون این توصیف فلسفی مقدماتی بخوبی مطرح ساخت، صحیح نیست که مسائل زیبایی‌شناسی کهن را چنان مطرح سازیم که گویی ظهور پدیده‌های کاملاً تازه آنها را به هیچ وجه تغییر نداده است. فهم همگانی - که شاید در این مورد از نظر فلسفی بهترین راهنما باشد - این نکته را نیک دریافته و برای حضور واقعی بازیگر اصطلاح ویژه‌ای ابداع کرده و به تابلوهای تبلیغاتی نمایشهای تئاتری افزوده است: «بازیگر حسی و حاضر». این به آن معناست که امروز واژه «حضور» (presence) برای مردم کوچه و خیابان مبهم است و بنابراین در این زمانه سینما، اصطلاح دیگری اعتبار و لزوم یافته است. از همین رو دیگر به یقین نمی‌توان گفت که همچون گذشته هیچ مرحله‌ای میان حضور و غیاب وجود ندارد. به همین ترتیب، تأثیرگذاری سینما نیز از همین سطح هستی‌شناختی منشأ می‌گیرد. نادرست است که بگوییم پرده سینما نمی‌تواند ما را «در حضور» بازیگر قرار دهد. سینما همچون آینه است - باید پذیرفت که آینه حضور کسی را که تصویرش در آن انعکاس یافته اعلام می‌دارد - ولی سینما آینه‌ای است با انعکاس تأخیری، پرده نازکی است که تصویر را باز می‌تاباند.^۲ درست است که در تئاتر، مولیر شاید بر روی صحنه جان بسیاری و ما این امتیاز را داریم که همزمان با بازیگر زندگی کنیم. ولی اگر فیلمی را درباره مرگ مانولت^۳

مشاهده کنیم، حس می‌کنیم که در لحظه مرگ این گاو باز مشهور حضور داریم و هر چند شاید احساس ما به آن ژرفی حضور واقعی در آن لحظه تاریخی نباشد ولی از نظر ماهیت با آن یکی است. آیا اگر امکان مشاهده عینی فراهم نباشد، نمی‌توانیم جزئیات صحنه را با نوعی نزدیکی و مجاورت مصنوعی (artificial proximity) حاصل از بزرگنمایی تصویری ملاحظه کنیم؟ در اینجا نیز همه چیز انگار در همان محدوده زمانی - مکانی رخ می‌دهد که مشخصه حضور است. سینما به گونه‌ای کارآمد فقط بخشی از استمرار زمانی را ارائه می‌دهد که کاهش یافته ولی به صفر نرسیده است، ولی در عین حال عامل مکانی را می‌افزاید و به این ترتیب در معادله روان‌شناختی باز تعادل برقرار می‌سازد.

تقابل و همذات‌پنداری

اگر لذتهایی را که تئاتر و سینما به ما می‌بخشد، دست کم آنچه را

۱. در دو جمله بالا با دو معنای این واژه یعنی «شناسایی» و «این‌همانی» بازی شده است.

۲. تلویزیون طبیعتاً گونه تازه‌ای به «شبه‌حضورهایی» می‌افزاید که از فنون علمی بازتولید تصویر که با عکاسی آغاز شد، منشأ می‌گیرند. در پخش زنده، بازیگری که بر صفحه کوچک تلویزیون دیده می‌شود، واقعاً در زمان و مکان حاضر است. ولی رابطه بازیگر - تماشاگر ناقص و یک‌سویه است. تماشاگر، بازیگر را می‌بیند ولی خودش دیده نمی‌شود. رابطه دو سویه برقرار نیست. از این روی، تئاتر تلویزیونی از برخی لحاظ هم به تئاتر شبیه است و هم به سینما؛ به تئاتر شبیه است چون بازیگر در برابر تماشاگر حاضر است، و به سینما مانند است چون بازیگر تماشاگر را نمی‌بیند. اما این نوع حاضر نبودن را واقعاً نمی‌توان غیاب دانست. زیرا بازیگر تلویزیون حس می‌کند که میلیون‌ها چشم و گوش نظاره‌گر اویند و دوربین الکترونیک، نماینده آنان است. این حضور انتزاعی آن‌گاه قابل توجه می‌شود که بازیگر تپق می‌زند یا جمله‌هایش از یادش می‌رود. این حالت که در تئاتر رنج‌آور است، در تلویزیون غیرقابل تحمل می‌شود، زیرا تماشاگر که هیچ کاری از دستش برنمی‌آید از تنهایی غیرطبیعی بازیگر آگاه است. در تئاتر در چنین مواردی، تماشاگران با بازیگر همدلی می‌کنند و این برای بازیگر دچار مضمه کمکی است. ولی در تلویزیون این رابطه دوسویه امکان‌پذیر نیست.

برابر باشند خودشان نیز باهم برابرند، می‌توان گفت در سینما نیز اگر دو تماشاگر خودشان را با نفر سوم یکی بیندارند خودشان نیز مانند یکدیگرند. در اینجا بد نیست دختران گروه کُر را بر صحنه و بر پرده باهم مقایسه کنیم. در سینما، میلی ناخودآگاهانه جنسی تماشاگر را برمی‌انگیزند و چون قهرمان فیلم به گروه دختران می‌پیوندد، میل تماشاگر نیز به میزانی که خود را با قهرمان یکی پنداشته است برآورده می‌شود. اما در تئاتر، تماشاگر را همان قدر به هیجان می‌آورند که در زندگی واقعی. در نتیجه، تماشاگر با قهرمان همدات‌پنداری نمی‌کند، بلکه به او حسادت می‌ورزد. به عبارت دیگر، نمایش تارزان فقط بر پرده سینما امکان‌پذیر است. سینما تماشاگر را آرام می‌سازد، تئاتر او را به هیجان می‌آورد. تئاتر، حتی هنگامی که نازلترین غرایز تماشاگر را هدف می‌گیرد، تا حدودی از آفرینش یک ذهنیت مشترک باز می‌ماند.^۱ تئاتر سد راه هر نوع غایندگی گروهی به معنای روان‌شناختی آن است، زیرا تئاتر خود آگاهی فعالانه فردی را می‌طلبد، ولی سینما فقط نیازمند همبستگی انفعالی است. این دیدگاهها بر مسئله بازیگر پرتو تازه‌ای می‌افکنند و بازیگر را از سطح هستی‌شناختی به سطح روان‌شناختی منتقل می‌کند. تعارض سینما با تئاتر به همان میزانی است که تماشاگر را به همدات‌پنداری با قهرمان وامی‌دارد. به این ترتیب، مسئله بازیگر دیگر حل‌ناشدنی به نظر نمی‌آید، زیرا واقعیت آن است که سینما ابزارهایی در اختیار دارد که تماشاگر را به موضع انفعالی می‌کشاند، به عبارت دیگر، ابزارهایی دارد که شعور خودآگاه تماشاگر را کبابیش تحریک می‌کند. برعکس تئاتر باید راهایی بیابد که تنش روان‌شناختی میان تماشاگر و بازیگر را کاهش دهد. بنابراین، دیگر میان سینما و تئاتر از نظر زیبایی‌شناسی

که در مورد آنها جنبه عقلایی کمتر و رابطه مستقیم بیشتری دارد، منصفانه بسنجیم ناگزیر باید بپذیریم که نشاطی که در پایان نمایش به ما دست می‌دهد، والاتر و اصیل‌تر و حتی شاید بتوان گفت اخلاقی‌تر از رضایتی است که پس از تماشای فیلمی خوب احساس می‌کنیم. ظاهراً وجدانان بیدارتر می‌شود. به یک معنا، برای هر تماشاگر انگار تئاتر یکسره «کورنی وار»^۲ است. از این دیدگاه می‌توان گفت که حتی بهترین فیلمها نیز چیزی کم دارند. انگار در سینما نوعی کاهش ناگزیر و لتناژ، نوعی اتصال کوتاه مرموز زیبایی‌شناختی ما را از تنش خاصی که بخش عمده‌ای از تئاتر است محروم می‌سازد. این تفاوت هر قدر هم ناچیز باشد باز وجود دارد، حتی میان نازلترین نمایشهای تئاتری و بهترین اقباسهای سینمایی اولیه. این سخن به هیچ زوی گزافه نیست و بقای تئاتر پس از پنجاه سال از ظهور سینما، و پیشگوییهای مارسل پانیول، دلیلی مستدل بر درستی آن است. آن احساس رهایی از طلسم و افسون که پس از تماشای فیلم به ما دست می‌دهد، بی‌گان از فرآیندی منشأ می‌گیرد که آن را فردیت‌زدایی (depersonalization) تماشاگر نامیده‌اند. روزنکراتنس^۳ به سال ۱۹۳۷ در مجله *Esprit* مقاله‌ای که با توجه به زمان نگارشش بسیار بدیع است می‌نویسد: «شخصیتهای روی پرده، طبیعتاً موضوع همدات‌پنداری‌اند در حالی که شخصیتهای روی صحنه، موضوع تقابل عقلانی‌اند، زیرا حضور واقعی آنان بر صحنه به آنان واقعییتی عینی می‌دهد و برای اینکه به شخصیتهای یک جهان خیالی تبدیل شوند باید اراده تماشاگر دخالت فعال بیابد، یعنی تماشاگر خود بخواهد که واقعیت جسمانی آنان را به انتزاع تبدیل کند. این انتزاع نتیجه فرآیند ذهن هوشمند انسان است و فقط از کسی انتظار می‌رود که کاملاً بیهوش و خودآگاه نباشد.» هر تماشاگر فیلم، از طریق فرآیندی روان‌شناختی با قهرمان همدات‌پنداری می‌کند. نتیجه این فرآیند آن است که تماشاگران به یک «توده» تبدیل می‌شوند و احساسات آنها یکدست و همگون می‌گردد. درست مانند جبر که اگر دو عدد با عدد سوم

۱. Corneillan، منسوب به کورنی حماسه‌سرای فرانسوی.

2. Rosenkrantz

* جمعیت و خلوت متضاد هم نیستند: تماشاگران فیلم در سینما را تک تک افراد تشکیل می‌دهند. در اینجا جمعیت را می‌توان متضاد جامعه‌اندامواری دانست که به دلخواه گرد آمده‌اند.

دره‌ای عبورناپذیر وجود ندارد. این دو فقط دو گرایش ذهنی را پدید می‌آورند که کارگردان بر آنها کنترل بسیار دارد.

اگر لذت حاصل از تئاتر را بدقت بررسی کنیم، می‌بینیم که نه فقط با لذت ناشی از سینما بلکه با لذت حاصل از رمان نیز تفاوت دارد. خواننده رمان، که همچون تماشاگر سینما در سالی تاریک، از نظر جسمانی تنهاست خودش را با شخصیت داستان یکی می‌پندارد.^۹ به همین دلیل، خواننده رمان چون مدتی طولانی به خواندن مشغول شود به سبب صمیمیت موهومی که با قهرمان احساس می‌کند، همچون او به شور و وجد می‌آید. بی‌گمان، در لذت ناشی از سینما و رمان، نوعی ارضای نفس، نوعی پناه بردن به خلوت، نوعی پرهیز از عمل از طریق طفره رفتن از مسئولیت اجتماعی نهفته است.

در واقع شاید این پدیده را باید از دیدگاه روانکاوی تجزیه و تحلیل کرد. آیا اینکه روان‌پزشکان اصطلاح «تخلیه هیجانی» را از ارسطو گرفته‌اند، نکته‌ای قابل توجه نیست؟ پژوهشهای جدید آموزشی درباره درام روانی، بینشهای مفیدی را در زمینه این فرآیند پالایشی تئاتر در اختیار ما نهاده است. ذهن کودک نمی‌تواند میان نمایش و واقعیت فرق بگذارد. همین ابهام به او کمک می‌کند تا با تئاتر فی‌البداهه خودش را از سرکوبهای روانی که به آنها دچار است رها سازد. این فن به آفریدن نوعی تئاتر مبهم منجر می‌شود که در آن، نمایش از ماهیتی جدی برخوردار است و بازیگر در واقع تماشاگر خویش است. کنشی که در این موارد صورت می‌پذیرد، همانند نمایش تئاتری با چراغهای جلو صحنه از تماشاگر جدا نمی‌شود؛ چراغهای جلو صحنه در واقع نمادی جسمانی و ساختمانی است که میان ما و صحنه تئاتر حائل می‌شود. ما اودیپ را وامی‌داریم تا به شبایل خودمان بر صحنه ظاهر شود و او را در آن سوی دیواری نورانی قرار می‌دهیم. این حصار نورانی چراغهای جلو صحنه تئاتر، مرز میان واقعیت و خیال است که هم هیولاهای دیونیسوسی^{۱۰} را زندگی می‌دهد و هم ما را از آسیب‌شان محفوظ می‌دارد.^{۱۱} این جانوران مقدس از این مرز نورانی عبور نخواهند

کرد، زیرا غیرمعمول و حتی اهانت به مقدسات پنداشته می‌شود. شاهد مدعا آن است که وقتی در رختکن با بازیگری مواجه می‌شویم که هنوز گریم بر چهره دارد، پریشانی و بیم همچون نور فلورسنت از گرداگردش پراکنده می‌شود. البته نمی‌توان دلیل آورد که در تئاتر همیشه چراغهای جلو صحنه به کار نمی‌رفته است. زیرا می‌دانیم که این چراغها فقط غاند و قبلاً از وسایلی دیگر همچون نقاب و پوشش خاص استفاده می‌کرده‌اند. نیز، اینکه در سده هفدهم نجبای جوان روی صحنه می‌نستند و به تماشای نمایش می‌پرداختند نقض نقش چراغهای جلو صحنه نیست، بلکه برعکس آن را تأیید می‌کند. زیرا این کار در آن روزگار نیز عملی مرسوم و فراگیر نبوده است، درست همان‌گونه که امروز اورسن ولز بازیگران را بر صحنه می‌پراکند تا با هفت‌تیر به سوی تماشاگران شلیک کنند. وی با این کار چراغهای جلو صحنه را از میان برمی‌دارد، بلکه فقط از آنها عبور می‌کند، یعنی قواعد بازی را نادیده می‌گیرد و تماشاگر احساس می‌کند برخی از بازیگران او را فریب می‌دهند.^{۱۲}

* نک: ای. ماگنه، *L'Age du roman américain*، انتشارات Du Seuil.

۱. Dionysos (۴۰۶-۳۶۷ ق.م)، متفکر رومی.

* نک: ب. آ. توشار، دیونیسوس، انتشارات Du Seuil.

*** در اینجا نمونه دیگری ذکر می‌کنیم که اثبات می‌کند حضور بازیگر مترادف با تئاتر نیست، مگر آنکه پای اجرا در میان باشد. همه ما بر مبنای تجربه خویش یا دیگران می‌دانیم که وقتی کسی، باخبر یا بی‌خبر، در معرض تماشا قرار می‌گیرد چطور دست و پایش را گم می‌کند. دلدگانی که بر نیمکت گذرگاهها یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، منظره‌ای دیدنی برای رهگذران فراهم می‌آورند ولی خودشان به آن اهمیت نمی‌دهند. مستخدمه‌ای دارم که پسایند اصول اخلاقی است. وی می‌گوید هرگاه چنین منظره‌ای را می‌بیند احساس می‌کند که انگار در سینماست. همه ما گاهی ناگزیر شده‌ایم برخلاف خواسته‌مان در حضور دیگران به کاری احمقانه دست بزنیم. در چنین مواردی، نوعی شرم خشناکین را در درون خویش احساس می‌کنیم که با حالت نمایشگری بازیگران بر صحنه بسیار متفاوت است. کسی که از سوراخ کلید منظره‌ای را تماشا می‌کند، همچون تماشاگر تئاتر نیست؛ کوکتو در فیلم خون شاعر بدرستی اثبات کرده که این فرد به تماشاگر سینما می‌ماند. البته باید از «شو»ها نیز ذکر کرد. در شو قهرمانان در مقابل ما زنده و حاضرند، اما یکی از دو گروه این اتماشاگران و

سرچشمه و محرک اصلی کنش، طبیعت است نه انسان. به گمان زان پل سارتر گفته باشد که در تئاتر درام از بازیگر منشأ می‌گیرد و در سینما از مکان رویداد به انسان سرایت می‌کند. این وارونگی جریان دراماتیک اهمیتی بسزا دارد زیرا با جوهر «میزانسن» درآمیخته است و یکی از دستاوردهای واقعگرایی عکاسی را می‌توان در آن دید. بدیهی است که سینما از آن روی از طبیعت استفاده می‌کند که از پس این کار برمی‌آید. دوربین سینما، همه تواناییهای تلسکوپ و میکروسکوپ را در اختیار کارگردان می‌گذارد. با امکانات دوربین، هم می‌توان آخرین رشته طنابی در حال پاره شدن را به تصویر درآورد و هم سپاهی عظیم را که به تپه‌ای یورش می‌برد. برای دوربین، علت و معلولهای نمایی هیچ محدودیت مادی ندارد. درام، از طریق دوربین، از همه محدودیت‌های زمان و مکان رها می‌شود. ولی این آزادی نیروهای دراماتیک، از نظر زیبایی‌شناختی علتی ثانویه است و نمی‌تواند اساساً معکوس شدن رابطه میان بازیگر و دکور را توضیح دهد. زیرا گاهی سینما آگاهانه خودش را از کاربرد دکور و نیز طبیعت بیرون محروم می‌سازد — نمونه کامل این مورد فیلم والدین وحشتناک است — ولی تئاتر در عوض می‌کوشد دستگاههای پیچیده‌ای را به کار گیرد تا «همه جا حاضری» خود را به تماشاگر القا کند. آیا فیلم شور زن درک [مصایب ژاندارک] ساخته کارل درایر که تقریباً یکسره از نماهای درشت تشکیل شده و دکورهای تئاتری و در حقیقت نامرئی آن را زان هوگو ساخته، کمتر از فیلم دلیجان سینمایی است؟ به نظر من، تعداد نماهای درشت یا شباهت به برخی از فنون تئاتری ربطی به سینمایی بودن یا نبودن اثر ندارد. ایده طراح صحنه برای طراحی اتاقی برای خانمهایی با گل کاملاً^۱ خواه برای فیلم باشد و خواه برای تئاتر چندان تفاوتی ندارد.

اگر تفاوت سینما و تئاتر را فقط و فقط در حضور جسمانی بازیگر بدانیم، با توجه به نکات فوق، این دو هنر اساساً باهم تعارضی ندارند. آنچه واقعاً مایه بحث است دو کیفیت روان‌شناختی متفاوت در اجرای این دو هنر است. بنیان تئاتر، آگاهی دوسویه تماشاگر و بازیگر از حضور یکدیگر است، اما فقط تا جایی که پای نمایش و اجرا در میان باشد. تئاتر با سهیم ساختن ما در کنشی تئاتری که در آن سوی و در حصار چراغهای جلو صحنه اجرا می‌شود، بر ما تأثیر می‌گذارد. ولی در سینما وضع برعکس است. در سینما، تنها در سالی تاریک می‌نشینیم و گویی از خلال پرده کرکره‌ای نیمه‌باز به منظره‌ای چشم می‌دوزیم که از حضور ما بی‌خبر است، ولی خود بخشی از این جهان است. در اینجا هیچ چیز مانع از آن نیست که از نظر ذهنی با جهان متحرک فرارویمان، که به جهانی واقعی تبدیل می‌شود، هذات‌پنداری کنیم؛ دیگر توجه خود را به پدیده بازیگر به عنوان یک انسان حی و حاضر معطوف نمی‌کنیم، بلکه توجه‌مان را به مجموعه شرایطی متمرکز می‌کنیم که نمایش تئاتری را شکل می‌دهند و تماشاگر را از مشارکت فعال در رویداد محروم می‌سازند. در سطور بعد خواهیم دید که در اینجا بیشتر مسئله فرد و رابطه‌اش با دکور مطرح است تا مسئله بازیگر و حضور.

در آن سوی دکور

در تئاتر، وجود انسان بسیار اهمیت دارد. ولی درام سینمایی می‌تواند بدون بازیگر باشد. مثلاً درمی که بشدت بسته می‌شود، رقص برگی در باد، و امواجی که خود را به ساحل می‌کوبند می‌توانند تأثیر دراماتیک را تشدید کنند. در برخی از شاهکارهای سینمایی، انسان فقط عاملی انضمامی و فرعی، همچون سپاهی لشکر، است. به عبارت دیگر، طبیعت نقش اول را دارد و انسان نقش دوم را. حتی وقتی که همچون فیلمهای ناتوک و مرد آذانی، موضوع مبارزه انسان با طبیعت در میان است باز نمی‌توان آن را با کنش تئاتری مقایسه کرد. زیرا که

۱. بازیگران [از این موضوع بی‌خبر است یا به اکراه آن را می‌پذیرد. اینها را نمی‌توان «نمایش» به معنای تئاتری آن نامید.

پیرامون بوده است. و دقیقاً به واسطه همین مکان دراماتیک (locus dramaticus) است که دکور وجود می‌یابد. دکور نیز کمابیش به متمایز و مشخص ساختن مکان نمایش یاری می‌رساند. دکور هرچه باشد، دیوارهای یک اتاق سه دیواره را تشکیل می‌دهد که رو به تماشاگران باز می‌شود. و ما آن را صحنه می‌نامیم. چشم‌اندازها و بناها و چمنزارهای دروغینی که می‌بینیم، یک روی دیگر نیز دارند، یعنی در واقع از چوب و پارچه و میخ ساخته شده‌اند. همه می‌دانند وقتی بازیگر از حیاط یا باغ به درون آپارتمان می‌رود، در واقع به رختکن می‌رود تا گریش را تغییر دهد. این چند متر مربع نور و توهّم، با وسایل گوناگونی احاطه شده و در دو طرفش راهروهای ورودی و خروجی که به هزارتوهای غنی می‌مانند قرار گرفته است. ولی همه اینها حتی اندکی از لذت تماشاگری که در بازی تئاتر غرق است نمی‌کاهد. از آنجا که دکور فقط بخشی از معماری صحنه است. مکانی است محدود و محصور که فقط تخیل جمعی ما به آن دامنه و وسعت می‌دهد.

ظاهر دکور، رو به تماشاگران و چراغهای جلو صحنه است. دکور فقط همین جنبه بیرونی را دارد و در پشت آن چیزی نیست. درست همان‌گونه که نقاشی فقط به واسطه چارچوب قابش وجود دارد.^۶ دکور نیز درست مانند تصویر به صحنه‌ای

درست است که بر پرده می‌توان غماهای درشتی از دست‌آلود را نشان داد، ولی هر کارگردان خیره‌تاتر نیز می‌داند که چگونه با سرفه بازیگر و خود دست‌آلود بازی کند. همه غماهای درشت فیلم والدین وحشتناک مستقیماً از تئاتر گرفته شده است. حال آنکه ما آنها را در تئاتر خود به خود نادیده می‌گیریم. اگر تفاوت کارگردانی سینما و کارگردانی تئاتر فقط در این بود که در سینما می‌توان به رویداد نزدیکتر شد و از غماهای درشت منطقی‌تر استفاده کرد، دیگر واقعاً دلیلی برای ادامه کار تئاتر وجود نمی‌داشت، و باید حق را به مارسل پانیول می‌دادیم. آشکار است همان چند مترمربع از دکوری که ویلار^۱ برای نمایشنامه رقص مرگ^۲ طراحی کرده بود، نقش جزیره‌ای را دارد که مارسل کراون^۳ فیلم عالی خود را در آنجا فیلمبرداری کرد. واقعیت این است که مسئله خود دکور نیست بلکه ماهیت و کارکرد آن است. بنابراین، باید این مفهوم اساساً تئاتری یعنی مکان دراماتیک را روشن‌تر کنیم.

تئاتر بدون معماری معنا ندارد، خواه تئاتر مورد نظر حیاط کلیسا باشد یا میدان شهر نیم^۴ یا مقر پاپ یا سکویی در بازار مکاره یا تئاتر نیم‌دایره‌ای ویجنزا^۵، که گویی کریستین برابر^۶ آن را در حالت هذیان طراحی کرده است، یا آمفی‌تئاترهای تماشاخانه‌های بولوار که به سبک روکوکو^۷ تزئین شده‌اند. تئاتر چه به شکل نمایش و اجرا باشد و چه به صورت جشن و مراسم، ماهیتاً نباید چنان با طبیعت پیرامون خود یکی شود که قابل تشخیص نباشد. زیرا در این صورت دیگر تئاتری در کار نخواهد بود. چون بنیان تئاتر بر آگاهی دوسویه بازیگران و تماشاگران از وجود یکدیگر است باید از جهان اطرافش متمایز باشد همان‌گونه که نمایش و واقعیت، اعتنا و بی‌اعتنائی، کاربرد مذهبی و معمولی باهم تباین دارند. لباس، نقاب، چهره‌پردازی، سبک زبان نمایش و چراغهای جلو صحنه همگی به بی‌ریزی این تمایز یاری می‌رسانند، ولی آشکارترین نشانه همانا صحنه تئاتر است که معماری آن در طول تاریخ دستخوش دگرگونیهای فراوان گشته، اما همیشه مکانی کاملاً مشخص و متمایز از محیط

1. Vilar

2. *La Danse de la mort*

3. Marcel Cravenne

4. Nimes

5. Vicenza

۶. Christian Hérard (۱۹۲۲-۱۹۰۲)، نقاش فرانسوی. لویی ژوزف و ژان کوکتو به دشواری او را متقاعد کردند که وظیفه طراحی دکور تئاتر را بر عهده بگیرد. وی طراح دکور نمایشهای افکار انسانی (۱۹۳۰) و ماشین جهنمی (۱۹۳۴) بوده است؛ و دکورهای فیلم وحشی و زیبا ساخته ژان کوکتو را نیز طراحی کرده است. تصویرسازی آثار آرتور رمبو از کارهای معروف اوست. — توضیح از هوگر.

۷. Roroco، معماری پرزرق و برق سده هجدهم.

* بهترین نمونه تاریخی این نظریه معماری و تئاتر و رابطه‌اش با صحنه و دکور را می‌توان در «المپیک تیاتر ویجنزا» دید که وابسته به سبک معماری آندره

انسانی است. یعنی انسان هم علت آن است و هم موضوع آن. ولی انسان بر پرده سینما مرکز درام نیست، هر چند نهایتاً به مرکز جهان تبدیل می‌شود. تأثیر ناشی از کنش وی می‌تواند امواجی بیکران را به تلاطم درآورد. دکور پیرامون انسان، بخشی از مادیت جهان واقعی است. به همین دلیل انسان می‌تواند از دکور غایب باشد، زیرا در جهان واقع انسان برتری ماقبل تجربی بر حیوانات و اشیا ندارد. با این حال، دلیل ندارد که انسان نتواند به منشأ اصلی درام تبدیل شود، کما اینکه در فیلم *زن در دک ساخته درایر* چنین است. در این زمینه، سینما برتری خود را بر تئاتر ثابت می‌کند. رویدادهای دو نمایشنامه *فدر* و *شاه لیر* همان قدر سینمایی‌اند که تئاتری. به همین دلیل، در فیلم *قاعده بازی مرگ* خرگوش که آن را به چشم می‌بینیم همان قدر متأثرمان می‌کند که مرگ بچه *گره آینس* که آن را نمی‌بینیم فقط برایمان تعریف می‌کنند.

اما دلیل آنکه آثار راسن یا شکسپیر یا مولیر را فقط با کاربرد دوربین و میکروفون نمی‌توان به سینما تبدیل کرد، آن است که پرداخت کنش و سبک گفتگوها چنان است که در ساختمان تئاتر طنین می‌اندازد. ویژگی تئاتری این تراژدی‌ها نه در کنش آنها بلکه در تقدیمی است که به انسان، یعنی به کلام، داده شده است؛ در این تراژدی‌ها انسان مقدم بر ساختار دراماتیک

→ پالادیو معمار ایتالیایی است. این آملی تئاتر بدون سقف و در فضای باز، یک تابلو دورنمای ناب معماری است. هیچ عنصری از آن را نمی‌توان یافت. از جمله ورودی‌اش که حمایت اساساً معماری آن را تأیید نکند. «تلیک تباتر» که به سال ۱۵۴۰ داخل سربازخانه‌ای قدیمی که اهالی شهر اهدا کردند ساخته شد، از بیرون فقط یک دیوار آجری سرخ رنگ است، یعنی صرفاً از جنبه کاربردی معماری برخوردار است، و می‌توان حالت غیرمتبلور نامیدش. به منتهای که شبیه‌انان میان حالت متبلور و غیرمتبلور یک جسم فرق می‌گذارند. جهانگردی که از حفره‌ای درون دیوار به داخل می‌رود، ناگهان از شکستی انگشت به دهان می‌ماند، زیرا با فضایی بس گسترده و بدون سقف مواجه می‌شود که نیم دایره تئاتر را تشکیل می‌دهد. همچون قطعات کوارتز یا لعل که از بیرون مانند سنگهای معمولی به نظر می‌رسند، ولی از داخل کریستال ناب‌اند که راز پوشانه به درون متعایل شده‌اند. تئاتر ویجنزا نیز بر طبق قواعد ناظر بر مکانهای زیبایی‌شناختی و مصنوعی، منحصرأ مرکز گراست.

که نمایش می‌دهد محدود نیست و پنجره‌ای درون دیوار نیز به شمار نمی‌آید. صحنه و دکور که رویداد در آنجا رخ می‌دهد، خرد جهانی زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهند که هر چند در درون جهان واقعی جای گرفته ولی از طبیعت واقعی پیرامونش کاملاً متمایز و جداست.

ولی در سینما اوضاع از این قرار نیست. زیرا اصل بنیادین سینما، نفی هر حد و مرزی برای رویداد است. ایده «مکان دراماتیک» نه فقط با مفهوم پرده بیگانه است بلکه اساساً در تقابل با آن است. پرده سینما، همچون قلاب تصویر نیست، بلکه نقابی است که از ورای آن فقط بخشی از رویداد را می‌توانیم ببینیم. هنگامی که شخصیتی از پرده خارج می‌شود، می‌پذیریم که از حوزه دید ما بیرون می‌رود، ولی می‌دانیم که در جایی دیگر از دکور صحنه، که از چشم ما پنهان است، به زندگی‌اش ادامه می‌دهد. در سینما، درهای ورودی و خروجی [همچون تئاتر] وجود ندارد. اگر برای پرده سینما نیز ورودی و خروجی قائل شویم، توهم ویژه آن را نابود کرده‌ایم؛ توهم ویژه سینما چنان است که می‌تواند تپانچه‌ای یا چهره‌ای را به مرکز نقل. جهان تبدیل کند. برخلاف صحنه تئاتر که مرکز گراست، فضای پرده سینما مرکز گریز است. زیرا نامحدودیتی که تئاتر خواهان آن است، نامحدودیت مکانی نمی‌تواند باشد و لذا جز در روح و روان انسان جای ندارد. بازیگر که در این مکان محصور است، در نقطه کانونی یک آینه مقعر دو لایه قرار دارد. از سوی تماشاگران و نیز از سوی دکور، پرتوهای ظریف شعور خودآگاه انسانی و نیز پرتوهای چراغهای جلو صحنه بر وی می‌تابد. ولی آتشی که او را می‌سوزاند هم شور و شوق درونی خود اوست و هم حرارتی که در آن نقطه کانونی که جایگاه اوست وجود دارد. بازیگر در دل یکایک تماشاگران

نیز چنین شعله‌ای برمی‌افروزد. بیکرانگی دراماتیک روح انسان همچون آقیانوسی که آن را در صدق گنجانده باشند، ناله‌کنان خود را به دیوارهایی که صحنه را در میان گرفته‌اند می‌کوبد. از همین رو، این دراماتورژی ماهیتاً

به این موارد می‌توان فهمید که چرا گاهی با اینکه نمایش فیلم شده به متن وفادار است و بازی بازیگران نیز خوب است، اثر یکسره بی‌ارزش است. این همان چیزی است که عیناً در مورد نمایشنامه مسافر بی‌توشه رخ داد. در این فیلم، نمایشنامه را تقریباً شبیه به اصل می‌توان دید. ولی همه نتوانش از میان رفته، همچون باتریبی که در اثر اتصال کوتاه کاملاً خالی شده است. ولی فراسوی زیبایی‌شناسی دکور، هم بر پرده و هم در صحنه، بروشنی می‌توان دید که مسئله اصلی مسئله واقعگرایی است. و این مسئله‌ای است که هرگاه درباره‌ی سینما سخن می‌گوییم، بحث به آن ختم می‌شود.

پرده سینما و واقعگرایی مکانی

واقعگرایی سینما، مستقیماً از سرشت عکاسی آن منشأ می‌گیرد. نمایش چیزهای شگفت یا فانتزی بر پرده سینما، خللی بر واقعیت تصویر وارد نمی‌آورد، بلکه برعکس، معتبرترین توجیه آن است. توهم در سینما، برخلاف تئاتر، بر قاعده‌ای که عموم تماشاگران آگاهانه و همچون یک تانکیک آن را پذیرفته‌اند متکی نیست، بلکه بر واقعگرایی خاص آنچه نمایش داده می‌شود استوار است. در سینما، هر ترفندی باید کامل و مطابق با واقع باشد. حتی «مرد نامرئی» هم باید بتواند پیژامه بپوشد و سیگار دود کند.

آیا از این سخن باید چنین نتیجه بگیریم که سینما یکسره در خدمت نمایش واقعیت طبیعی یا دست‌کم واقعیت موجهی است که تماشاگر همانندی آن را با واقعیتی که خود می‌شناسد می‌پذیرد؟ ظاهراً شکست نسبی اکسپرسیونیسم آلمان این فرضیه را تأیید می‌کند. زیرا معلوم است که فیلم غرغه دکتر کالیگاری تلاشی بود برای روی گرداندن از دکور واقعگرایانه، آن هم تحت تأثیر تئاتر و نقاشی. ولی این سخن، پاسخی بسیار ساده‌اندیشانه است برای مسئله‌ای که پاسخی دقیق و درخور می‌طلبد. ما تماشاگران آمادگی داریم که جهان ساختگی روی پرده را بپذیریم، به شرط آنکه میان تصویر سینمایی و جهان هر روزی ما فصل مشترکی وجود داشته باشد. دریافت ما از

است. مشکل تئاتر فیلم شده، دست‌کم آنجا که پای آثار کلاسیک در میان است، انتقال کنش از صحنه به پرده نیست، بلکه انتقال متنی است که برای یک نظام نمایشی خاص نوشته شده و حال باید به نظام نمایشی دیگری انتقال یابد بی‌آنکه تأثیرگذاری‌اش را از دست بدهد. بنابراین، دشواری اقتباس سینمایی عمدتاً از رویداد نمایشنامه منشأ نمی‌گیرد، بلکه فراتر از مراحل گوناگون داستان (که انطباق آن با واقعگرایی سینمایی به سهولت انجام می‌پذیرد)، شکلی کلامی نمایش است که الزامهای زیبایی‌شناختی یا تعصبات فرهنگی ما را وامی‌دارد به آن احترام بگذاریم. همین جنبه از تئاتر است که در چارچوب پرده سینما نمی‌گنجد. بودلر می‌گوید: «تئاتر، چلچراغی بلورین است.» اگر قرار باشد سینما را با تئاتر مقایسه کنیم، باید بگوییم تئاتر شیئی بلورین و دست‌ساخته و درخشان و فریبا و مدور است و نورهایی را که به سوییچ می‌تابد می‌شکند و ما را در دام هاله‌ی زیبایش گرفتار می‌کند. ولی سینما همچون چراغ قوه کوچک دربان سالن است که مانند شهابی بی‌هدف از فضای بی‌شکل یا از چارچوب اطراف پرده می‌گذرد و شب رویاهای بیداریمان را روشنی‌گذاری می‌بخشد.

حکایت شکستهای سابق و پیروزیهای اخیر اقتباسهای سینمایی از آثار تئاتری، حکایت توانایی و ناتوانی کارگردانان است؛ کارگردانان باید بتوانند نیروی دراماتیک نمایشنامه را در رسانه‌ی دوم حفظ کنند یا دست‌کم این نیروی دراماتیک را چنان طنینی بخشند که تماشاگران فیلم آن را درک کنند. به عبارت دیگر، این مسئله‌ای زیبایی‌شناختی است که نه به بازیگر بلکه به دکور و تدوین مربوط است. بنابراین آشکار است که تئاتر فیلم شده اساساً محکوم به شکست است، بویژه اگر فقط فیلمبرداری از اجرای صحنه‌ای آن باشد. و حتی اگر کارگردان دوربین را چنان به کار گیرد که ما را به فراموش کردن چراغهای جلو صحنه و فضای پشت صحنه وادارد. در این حالت، نیروی دراماتیک متن به جای آنکه در بازیگر متمرکز شود، بی‌هیچ طنینی در اثر سینمایی حل و نابود می‌گردد. با توجه

تئاتری است که صحنه‌های فیلم کالینگاری؛ نیز استفاده نظام‌مند از ناگاهای درشت و زوایای غیرمعمول بخوبی محاسبه شده است تا هرگونه احساس مکان را از میان بردارد. تماشاگران همیشگی فیلمخانه [فرانسه] می‌دانند که این فیلم همواره با این توضیح معرفی می‌شود که فالکونتی^۲ برای ایفای نقش در این فیلم واقعاً موهایش را کوتاه کرد و می‌گویند که هیچ یک از بازیگران گریم ندارند. این اشاره‌های تاریخی معمولاً در حد شایعه‌اند و ارزشی بیش از آن ندارند. ولی در این مورد خاص، به نظر من راز زیبایی‌شناختی فیلم را در خود دارند؛ رازی که باعث ماندگاری آن شده است. دقیقاً به خاطر همین اشاره‌های تاریخی است که اثر درایر هیچ چیز مشترکی با تئاتر، و در واقع با انسان، ندارد. هرچه درایر بیشتر تلاش کرده که «بیان» انسانی را غایب دهد، بیشتر ناگزیر بوده است آن را به طبیعت بازگرداند. بدون شک، تصاویر نقاشی‌مانند از سرهای انسانها درست نقطه مقابل فیلمی است که در آن بازیگر نقشی اول، حرف اصلی را می‌زند. این فیلم، مستندی درباره چهره‌هاست. در اینجا خوب بودن بازی بازیگران اهمیتی ندارد، زیرا جای آبله بر چهره اسقف کوشون^۳ و لکهای قرمز چهره ژان داید^۴ بخشی جدایی‌ناپذیر از کنش است. در این درام زیر میکروسکوپ، کل طبیعت در زیر هر جزء می‌تپد. هر حرکتی در چین و چروک چهره و هر تکان لب به لرزش زمین‌لرزه و جزر و مد آب دریا شبیه است؛ جزر و مدی که ناشی از انقباض و انبساط پوست چهره انسان است. اما به نظر من، درک عمیق درایر از سینما را می‌توان در صحنه‌های خارجی دید که هر کارگردان دیگری مطمئناً آنها را در استودیو فیلمبرداری می‌کرد. دکور به گونه‌ای که در این فیلم به کار رفته است، تئاتر و دکورهای قرون وسطی را به یاد می‌آورد. به یک

مکان، مبنای ساختاری مفهومی است که از جهان در ذهن داریم. در واقع، به پیروی از هانری گونیه که معتقد بود «صحنه تئاتر هر توهمی را می‌پذیرد جز توهم حضور بازیگر را»، می‌توان گفت «تصویر سینمایی را می‌توان از هر واقعیتی تهی کرد جز واقعیت مکان».

شاید واژه «هر واقعیتی» در جمله بالا نوعی گزافه باشد، زیرا به دشواری می‌توان بازسازی مکانی را تصور کرد که از همه ارجاعات به طبیعت خالی باشد. جهان روی پرده و جهان هر روزی ما نمی‌توانند در کنار هم قرار گیرند. جهان روی پرده لزوماً جایگزین جهان واقعی می‌شود، زیرا که خود مفهوم جهان از نظر مکانی، منحصر و یگانه است. در مدتی که به تماشای فیلم مشغولیم، فیلم به کل هستی، جهان، یا اگر این طور می‌پسندید به طبیعت تبدیل می‌شود. بعداً خواهیم دید چرا فیلمهایی که تلاش کرده‌اند طبیعتی مصنوعی و جهانی ساختگی را جایگزین جهان واقعی کنند، هیچ یک موفق از کار در نیامده‌اند. اگر فیلمهای کالینگاری و نیبلونگ‌ها^۱ را شکست بدانیم، باید راهی پیدا کنیم که موفقیت نوسفراتو و شورژن درک را توضیح دهیم، البته اگر معیار موفقیت را این بدانیم که این فیلمها هرگز کهنه و قدیمی نشده‌اند. با این حال، در نگاه نخست به نظر می‌رسد که این چهار فیلم از نظر شیوه کارگردانی به یک خانواده زیبایی‌شناختی تعلق دارند و با توجه به سبکهای رایج در آن دوره، هر چهار فیلم را می‌توان آثاری اکسپرسیونیستی و متأثر از واقعگرایی دانست. اما اگر این چهار فیلم را دقیقتر بنگریم، خواهیم دید که میان آنها تفاوت‌های بنیادی وجود دارد. تفاوت میان فیلم روبرت وینه [کالینگاری] و مورنانو [نوسفراتو] کاملاً آشکار است. بخش اعظم نوسفراتو در تقابل با صحنه‌های طبیعی قرار دارد در حالی که ویژگیهای تخیلی کالینگاری از تغییر شکل نورپردازی و دکور ناشی می‌شود. مورد فیلم ژن درک اثر درایر اندکی ظریفتر است، زیرا در نگاه نخست طبیعت هیچ نقشی برعهده ندارد. آشکارتر بگویم، دکوری که ژان هوگو برای این فیلم ساخته است به همان اندازه تصنعی و

1. Die Nibelungen

۲. Falconetti (۱۹۴۶-۱۸۹۲)، بازیگر ایتالیایی.

3. Bishop Cauchon

4. Jean d'Yd

اگر این تحلیل من بر پایه‌ای درست بنیان گرفته باشد، درخواهیم یافت که اساسی‌ترین مشکل زیبایی‌شناختی تئاتر فیلم شده، مسئلهٔ دکور است. بی‌تردید برگ برنده‌ای که کارگردان در دست دارد، همانا انتقال دادن اثر تئاتر به دریچه‌ای به روی جهان است که فقط به داخل باز می‌شود، یعنی به محیط بسته و قراردادی غایش تئاتری.

در فیلم حملت لارنس اولویه، متن غمایش فزونی و اطناب نیافته یا توان آن با تأویلهای کارگردان کاستی نگرفته است. در فیلم مکبث ولز نیز همین‌طور، ولی شگفت اینکه در اجراهای تئاتری این دو غایشنامه به کارگردانی گاستون باته^۱ چنین اطناب و کاهشی توانی را می‌بینیم. به همان اندازه که باته کوشیده است مکانی سینمایی و نه تئاتری را بر صحنه بیافریند و آن سوی دکور را هم نشانمان بدهد، در واقع طنین متن را کاهش داده است و فقط ارتعاش صدای بازیگر را ارائه کرده است، آن هم صدایی که به آهنگ ویلونی بدون «جعبهٔ تشدید» و فقط متشکل از چند سیم شبیه است. اصلاً نمی‌توان منکر شد که آنچه در تئاتر اهمیت دارد، متن است. متن، آن خاصیت انسان محوری را دارد که درخور صحنهٔ تئاتر است و کارکردش این است که به آن حالت طبیعی بدهد. این متن را نمی‌توان در مکانی سینمایی که همچون شیشه شفاف است به کار گرفت، بی‌آنکه روح و جوهرش زایل شود. بنابراین، مشکل که فیلمساز با آن مواجه است این است که هم به دکور نوعی محوی و تیرگی دراماتیک بدهد و هم واقعگرایی طبیعی آن را نمودار سازد. هرگاه کارگردان، بی‌آنکه در انتقال قواعد تئاتری و

معنی، هیچ چیز ناواقعی‌تر از صحنهٔ محاکمه در گورستان نیست، اما وقتی خورشید بر می‌دمد و گورکن بیلی از خاک را به درون قبر می‌ریزد، واقعگرایی درخشش و جلوه می‌یابد.*

همین جزئیات «نانویه» که ظاهراً از نظر زیبایی‌شناسی با بقیهٔ فیلم سازگارند، به آن کیفیتی واقعاً سینمایی می‌بخشند.

اگر متناقض‌نمای سینما را تضاد دیالکتیکی موارد واقعی و انتزاعی بدانیم و اگر سینما عهد کرده است که فقط هر آنچه را واقعی است غمایش دهد، مهمترین نکته بررسی عناصری در روند فیلمسازی است که احساس ما را از واقعیت طبیعی تأیید می‌کنند، و نیز آن عناصری که این احساس را از میان می‌برند. از سوی دیگر، یقیناً نمی‌توان دریافت که چگونه این مجموعه جزئیات واقعی، احساس واقعیت را در قماشگر پدید می‌آورند. می‌توان گفت که فیلم خانمهای جنگل بولونی بسیار واقعگراست، هر چند همه چیز آن ساختگی و سبک پرداخته است، جز صدای تقریباً نامشهود برف پاک‌کن خودرو، نوای ریزش آبشار یا صدای ریزش خاک از گلدان شکسته. ولی همین صداها، که دقیقاً به خاطر آن انتخاب شده‌اند که تأثیری بر رویداد ندارند، واقعیت آن را تضمین می‌کنند.

از آنجا که سینما ذاتاً نوعی دراماتورژی طبیعت است، باید فضای بازی را که غمایش می‌دهد به جای تمامی جهان بنشانند، نه اینکه آن را جزئی از جهان واقع قلمداد کند. سینما نمی‌تواند توهم این احساس خاص از مکان را در ما دامن بزند. مگر آنکه از تضمینهای طبیعی استفاده کند. و این نکته، چندان به ساخت دکور یا معماری یا وسعت مکان مربوط نمی‌شود، بلکه متمایز ساختن کاتالیزور زیبایی‌شناختی است. مقدار بسیار کمی از این کاتالیزور کافی است تا جامهٔ واقعیت طبیعت را بر تن فیلم ببوشاند.

جنگل واقعی که در فیلم نیلونگ‌ها می‌بینیم، ظاهراً گستره‌ای بیکران دارد. ولی ما این بیکرانگی را باور نمی‌کنیم. در عوض، لرزش شاخه‌ای در باد و تابش نور خورشید کافی بود تا همهٔ جنگلهای عالم را در ذهنمان تداعی کند.

* به همین سبب، به نظر من اولویه در فیلم حملت در صحنهٔ گورستان و مرگ افلیا مرتکب اشتباه شده است. زیرا وی در این دو صحنه می‌توانست خورشید و خاک را در تضاد با دکور قصر السینور به نمایش درآورد. آیا نمایی از دریا که اولویه آن را در میان خودگویی حملت آورده، دلیلی بر این نیست که خود وی نیز این نیاز را احساس کرده بود؟ در هر حال، این اندیشه هر چند به خودی خود بسیار عالی است، اجرای فنی مناسبی ندارد.

تا اندازه‌ای مبهم و دوپهلوست — ظاهراً روزنکرانتس هذات‌پنداری را با انفعال و تسلیم یکی می‌داند — این نکته در روزگار او بنا به موقعیتی که سینما داشت امری مسلم بود، ولی امروز که سینما تکامل بیشتری یافته، اعتبارش روز به روز کاهش می‌یابد. در واقع، امروز فیلمهای اسطوره‌ای و رؤیایی فقط یکی از انواع فیلم است که آن هم تولیدش روز به روز کمتر می‌شود. نباید وضعیت اجتماعی تصادفی و مربوط به یک دوره خاص را با وضعیت روان‌شناختی ثابت و تغییرناپذیر اشتباه گرفت — این دو، دو فعالیت از شعور خودآگاه تماشاگرند که باهم تلاقی می‌یابند اما هیچ یک جزئی از دیگری نیست. من تماشاگر با تارزان و کشیش فیلم پرسون یکسان هذات‌پنداری نمی‌کنم. تنها عامل مشترک در رفتار من در قبال این دو شخصیت آن است که باور دارم هر دو واقعاً وجود دارند؛ و جز با فاصله گرفتن از فیلم نمی‌توانم خود را از درگیر شدن در ماجراهایشان برهانم و با آنان در جهان خاصشان زندگی نکنم، جهانی که استعاری و مجازی نیست بلکه مکانی واقعی است. این یکی شدن درونی، در مورد دوم [کشیش فیلم پرسون]، خودآگاهی مرا زایل نمی‌سازد؛ همان‌گونه که در مورد اول [تارزان] که آگاهانه از هذات‌پنداری با او خودداری می‌کنم، این خودآگاهی وجود دارد. این عوامل که از نظام خلق و عاطفی ما منشأ می‌گیرند، تنها دلایلی نیستند که می‌توان علیه هذات‌پنداری انفعالی آورد؛ فیلمهایی مانند اید و همشری کین نوعی از هشپاری عقلانی تماشاگر را می‌طلبند که با انفعال سازگاری ندارد. حداکثر می‌توان گفت که روان‌شناسی تصویر سینمایی، نوعی گرایش طبیعی را فراهم می‌آورد که ما را به جامعه‌شناسی قهرمان فیلم، که هذات‌پنداری انفعالیان به او شکل داده است، راهنمایی می‌کند. اما در هنر نیز همچون در اخلاق می‌توان این میلها را زیر پا گذاشت. امروز دست‌اندرکاران تئاتر سعی دارند با نوعی واقعگرایی در ارائه نمایش، جنبه تئاتری آن را کاهش دهند — درست مانند کسانی که به تماشای نمایشهای ترسناک می‌روند ولی در اوج ترس،

انتقال وفادارانه متن به سینما تردید ورزد و این متناقض‌نمای مکان را حل کند، خودش را آزاد می‌یابد که بر آن قواعد تکیه کند. از این مرحله به بعد، مشکل کارگردان دیگر رهایی از عوامل «تئاتری» نیست، بلکه انکار تواناییهای سینما و تأیید وجود آن عوامل تئاتری است، یعنی همان کاری که کوکتو در والدین وحشتناک و ولز در مکث کرده‌اند. راه دیگر این است که فیلمساز صحنه‌های سینمایی را میان دو صحنه تئاتری در ابتدا و انتهای فیلم قرار دهد، همچون کاری که لارنس اولیویه در فیلم خزی پنجم انجام داده است.

بازگشتی که در ده سال اخیر به تئاتر فیلم شده صورت گرفته، اساساً در حیطه تاریخ دکور و تدوین است. این بازگشت یعنی پیروزی واقعگرایی — البته نه واقعگرایی موضوع یا واقعگرایی بیان، بلکه واقعگرایی مکانی که بدون آن، تصاویر متحرک به مرحله سینما نمی‌رسند.

قیاسی از بازیگری تئاتر

این پیشرفت در زمینه تئاتر فیلم شده فقط تا جایی امکان‌پذیر بوده که تقابل تئاتر و سینما نه بر مقوله هستی‌شناختی «حضور» که بر روان‌شناسی «بازی» استوار بوده است. گذر از تئاتر به سینما، گذر از مطلق به نسبی است، گذر از تعارض به رودررویی ساده است. هر چند سینما نمی‌تواند آن حس جمعی تئاتر را به تماشاگر ببخشد، ولی اندکی آگاهی از قواعد کارگردانی نهایتاً می‌تواند او را به درک معنا و توان متن اصلی واقف گرداند — که البته عاملی تعیین‌کننده است. امروز می‌دانیم که پیوند زدن متن تئاتری به دکور سینمایی، می‌تواند با موفقیت انجام بگیرد. آنچه باقی می‌ماند، آگاهی از تقابل فعال تماشاگر و بازیگر است که اساس «بازی» در تئاتر را شکل می‌دهد، و معیاری صحنه جلوه نمادین همین تقابل است. اما می‌توان راهی یافت که حتی همین مورد را به روان‌شناسی بازی سینمایی تنزل دهد.

دلایل که روزنکرانتس درباره تقابل و هذات‌پنداری عرضه می‌کند، عملاً به تصحیح مهمی نیاز دارد، و با این حال،

تئاتر عطا کند. در جایی که تأثیرگذاری اصلی تئاتری مستقیماً به کار گرفته نمی‌شود بلکه در سایه نظامی از مدارهای گوناگون، همچون در فیلم هنری پنجم، یا نظامی از تقویت‌کننده‌ها، همچون در فیلم مکبث، یا نظامی از استقراها و تعارضها حفظ و بازسازی و منتقل می‌شود فقط نوعی زیبایی‌شناسی مکانیکی پیچیده در کار است نه چیزی بیشتر. تئاتر فیلم شده واقعی، خود آوانگار (فونوگراف) نیست، بلکه موج مارتونت^۱ آن است.

اخلاقیات

بنابراین، تئاترهای فیلم شده موفق، هم در عرصه عمل (که قلمرو یقین است) و هم در عرصه نظر (که قلمرو احتمال است) دلایل شکستهای گذشته را آشکار می‌سازند. فیلمبرداری صرف از تئاتر، خطای کودکانه‌ای است که در سی سال گذشته شاهدش بوده‌ایم و ادامه یافتنش هیچ لزومی ندارد. مدتها طول کشید تا بدعت اقتباس سینمایی علنی شود. اقتباس سینمایی در آینده نیز بدلهایی خواهد داشت، ولی اکنون می‌دانیم که این امر به کجا منجر می‌شود — به برزخی زیبایی‌شناختی که نه به فیلم تعلق دارد و نه به تئاتر، بلکه متعلق به «تئاتر فیلم شده» است که تا همین اواخر محکومش می‌کردند و آن را لکه گناهی بر روح پاک سینما می‌پنداشتند. راه‌حلی که سرانجام پیدا شده این است که نباید عنصر دراماتیک یک اثر تئاتری را — عنصری که میان هنرها قابل تبادل است — به

آگاهی دلپذیری در وجودشان موج می‌زند، زیرا می‌دانند که همه آنچه می‌بینند غایش است — ولی کارگردان سینما نیز در حیطه کار خود ابزارهایی کشف می‌کند که هم می‌توانند آگاهی تماشاگر را به جوشش آورند و هم او را به واکنش ترغیب کنند. این نکته‌ای است که درست در قلب هذات‌پنداری، تنازعی را پی می‌ریزد. این حیطه شخصی ضمیر خودآگاه، این خودآگاهی در اوج توهم، در درون هر تماشاگر، نوعی چراغ جلو صحنه به وجود می‌آورد. در تئاتر فیلم شده، دیگر خرد جهان غایش نیست که در مقابل طبیعت قرار می‌گیرد، بلکه تماشاگری است که به وجود خویش آگاهی دارد، بر پرده سینما، هملت و والدین وحشتناک نمی‌توانند و نباید از قوانین ادراک سینمایی تخطی کنند؛ قصر السینور و «لارولت»^۲ واقعاً وجود دارند، ولی من پی آنکه دیده شوم از میان آنها می‌گذرم، و از آن آزادی مرموزی که برخی رویاها ارزانیان می‌دارند به وجد می‌آیم. راه می‌روم ولی به عقب حرکت می‌کنم.

مسلماً امکان این حالت خودآگاهی عقلانی در لحظه هذات‌پنداری روان‌شناختی را نباید با آن عمل‌آزادی که اساس تئاتر است اشتباه گرفت. از همین جا می‌توان دریافت که چرا یکی پنداشتن صحنه و پرده، که مارسل پانیول به آن اعتقاد داشت، کاری احمقانه است. خودآگاهی من هر قدر که باشد، و فیلم هر اندازه که بتواند نیروی تعقل مرا برانگیزد، جاذبه‌اش به قصد و اراده من نیست — بلکه حداکثر به میل و رضامندی من مربوط می‌شود. درک فیلم و لذت بردن از آن به تلاش خود من نیاز دارد ولی هستی و موجودیتش وابسته به من نیست. با این حال، به تجربه می‌توان گفت که همین آگاهی اندک که سینما آن را ممکن می‌سازد آن قدر هست که معادل قابل قبولی برای لذت ناشی از تئاتر باشد؛ دست‌کم آن قدر هست که آنچه را برای ارزشهای هنری غایشنامه ضروری است حفظ کند. گرچه فیلم نمی‌تواند مدعی شود که جایگزین کاملی برای اجرای صحنه‌ای است ولی دست‌کم می‌تواند تئاتر را هستی هنری معتبری ببخشد و به ما لذتی قابل مقایسه با لذت حاصل از

1. La Rollette

2. Martonet Wave، «نام یک وسیله رادیو الکتریکی که شکل پیشرفته ترمین بود. [Theremin]؛ ابزاری موسیقایی که دارای دو آنتن بود و با حرکت دستها در نزدیک آنها، صوت تولید می‌شد. به یاد لئوترمین مهندس و مخترع روسی به این نام خوانده شده. [این وسیله یکی از ابزارهای بی‌شمار الکتروصوتی بود که نوازنده به دلخواه بر روی آن نتهایی ایجاد می‌کرد. این تنها ابتداء به امواج الکترو مغناطیسی و سرانجام — از طریق نوعی بلندگو — به صوت تبدیل می‌شد.» به نقل از فرهنگ موسیقی Groves، جلد دوم. — توضیح از هیوگری.

زیبایی‌شناسی بررسی کرد. به گمان ما، به این طریق تقریباً به یقین آشکار خواهد شد که در مرحله خاصی از تکامل هنرهای مختلف، نوعی دادوستد میان فنون آنها رواج داشته است. تعصب ما درباره «هنر ناب» دیدگاه انتقادی نوپایی است که از عمر آن چند صباخی بیش نمی‌گذرد. ولی در اینجا ضرورتی ندارد درباره اعتبار این سنت بحث کنیم. هنر کارگردانی، که ساز و کار آن را در ارتباط با برخی از فیلمهای شاهکار پیش از این توضیح دادیم، حتی بیش از فرضیه‌های نظری ما این نکته را آشکار می‌سازد که کارگردان باید همان اندازه که از زبان سینا آگاه است از ماهیت تئاتر نیز آگاهی داشته باشد. اگر «فیلم هنری» درست در همان جایی شکست خورد که اولیویه و کوکتو به پیروزی رسیده‌اند، پیش از هر چیز دلایل آن است که این دو ابزار بیانی پیشرفته‌تری در اختیار دارند و بهتر از معاصرانشان می‌دانند که چگونه آن را به نحو مؤثر به کار بگیرند. اینکه می‌گویند والدین وحشتناک شاید فیلم خوبی باشد ولی سینا نیست چون واو به واو از نمایشنامه پیروی کرده است جزو یاهوه‌های منتقدان است. به نظر من درست برعکس، دقیقاً به همین دلیل سیناست. فیلم توپاز^۱ اثر مارسل پانیول را — در آخرین سبکش — نمی‌توان سینا خواند دقیقاً به این دلیل که دیگر نشانی از تئاتر در آن نیست. سینا، آن هم سینای عالی، در فیلمی مانند هنری پنجم بیشتر وجود دارد تا در پیش از نود درصد فیلمنامه‌های غیراقتباسی. شعر ناب مطمئناً آن نیست که چیزی برای گفتن ندارد، کوکتو نیک گفته است که همه نمونه‌های شعر ناب که آبه برون^۲ ارائه کرده است درست خلاف این را نشان می‌دهند. شعر دختر میونس و پاسیف^۳ پر از اطلاعات شناسنامه‌ای است. به همین ترتیب راهی وجود دارد، که

سینا انتقال داد، بلکه باید کیفیت تئاتری درام را در فیلم حفظ کرد. موضوع اقتباس، همان موضوع نمایشنامه نیست بلکه دقیقاً خود نمایشنامه با جوهر صحنه‌ایش است. این حقیقت که سرانجام آشکار شده، امکان دستیابی به راه‌حلی را فراهم می‌آورد که بر سه قضیه ظاهراً متناقض استوار است ولی با غور و تأمل مشخص می‌شود که این قضایا کاملاً بدیهی‌اند.

۱. تئاتر، یاری‌رسان سینما

قضیه نخست این است که تئاتر فیلم شده نه تنها عامل نابودی سینا نیست، بلکه برعکس به غنا و تکامل آن یاری می‌رساند. نخست به ماده تئاتر می‌پردازیم. متأسفانه به یقین می‌دانیم که سطح تولیدات سینمایی از لحاظ عقلانی بسیار پایین است، گیریم نه از تولیدات دراماتیک رایج — مانند آثار ژان دو لئرازا^۴ و هانری برنستاین^۵ — دست‌کم از میراث زنده تئاتر پایین‌تر است، گو اینکه این مسئله به سبب قدمت طولانی تئاتر است. درست است که سده حاضر همان قدر از آن چارلی چاپلین است که سده هفدهم از آن راسن و مولیر بود، ولی به هر حال سینا فقط نیم سده پشته‌مکتوب دارد و تئاتر بیست و پنج سده. اگر تئاتر فرانسه، همچون وضعیت فعلی سینا، چیزی جز محصولات دهه گذشته برای ارائه نداشت چه حال و روزی می‌داشت؟ از آنجا که سینا در حال حاضر درگیر بحران موضوع است، بدون مخاطره می‌تواند فیلمنامه‌نویسانی چون شکسپیر و حتی ژرژ فیدو^۶ را به استخدام خود درآورد. بیش از این به این قضیه نمی‌پردازیم، چون بسیار آشکار است. به هر حال، این فردوسی سینا در قبال تئاتر در قلمرو شکل (فرم) نمود کمتری دارد. اگر سینا هنر بزرگی است با قوانین و زبان خاص خود، چرا باید خودش را مطیع قواعد و زبان یک هنر دیگر بکند، و آیا از این کار نفعی می‌برد؟ بله، خیلی زیاد! و دقیقاً تا آن اندازه که، جدا از تمامی ترفندهای بیهوده و بی‌حاصلش، جداً بکوشد مطیع و خدمتگزار تئاتر باشد. برای توجیه کامل این دیدگاه، باید به طرز کلی تأثیر هنرها را بر یکدیگر در چارچوب تاریخ

1. Jean de Létraz

۲. Henry Bernstein (۱۸۷۶-۱۹۵۳)، درام‌نویس فرانسوی.

۳. Georges Feydeau (۱۸۶۲-۱۹۲۱)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

4. Topaz

5. Abbé Bremond

6. La Fille de Mimos et Pasiphe

متأسفانه عملی نشده است. تا بتوان این شعر را بر پرده سینما آورد، و آن فیلم سینمایی ناب خواهد بود زیرا به هوشمندانه‌ترین وجه به ارزش تئاتری آن وفادار خواهد ماند.

هرچه سینما بیشتر قصد وفاداری به متن و نیازهای تئاتری آن را داشته باشد ناگزیر باید در زبان خودش بیشتر کندوکاو کند. بهترین برگردان آن است که هم رابطه بسیار نزدیک با اصالت هر دو زبان و هم استادی و تسلط بر هر دو در آن مشهود باشد.

۲. سینما، تئاتر را نجات خواهد داد

به این دلیل است که سینما آنچه را از تئاتر ستانده بی‌مضایقه به وی برخواهد گرداند البته اگر تاکنون برنگردانده باشد. زیرا اگر موفقیت تئاتر فیلم شده را دلیلی بر پیشرفت دیپالکتیکی در شکل سینمایی بدانیم، متقابلاً و به طریق اولی به ارزیابی دوباره عناصر بنیادین تئاتری نیاز است. سخن مارسل پانیول که می‌گفت سینما چون تئاتر را به صورت «کنسرو شده» درمی‌آورد جای آن را خواهد گرفت کاملاً نادرست است. پرده نمی‌تواند آن‌گونه که پیانو جای کلایکورد^۱ را گرفته جای صحنه را بگیرد. در آغاز می‌توان پرسید که سینما جای تئاتر را برای چه کسانی می‌گیرد؟ مسلماً نه برای توده سینارو که سالها پیش تئاتر را وانهادند. تا جایی که من می‌دانم، جدایی توده مردم از تئاتر به آن شبانگاه تاریخی سال ۱۸۹۵ در گران کافه برمی‌گردد. پس آیا مقصود، آن اقلیت نخبه فرهیخته ثروتمندی است که عملاً تماشاگران تئاتر را تشکیل می‌دهند؟ ولی می‌بینیم که ژان دولتراز و رشکست نشده است و کسی که از شهرستانهای فرانسه به پاریس می‌آید، فرانسواز آرنو^۲ را که بر پرده سینا دیده است با ناتالی ناتی^۳ در تئاتر پاله رویال^۴ اشتباه نمی‌گیرد، هر چند که دومی لباسش تغییر یافته باشد؛ ولی اگر بتوانم این عبارت را به کار ببرم، دومی «حی و حاضر» است. آه! حضور جایگزین‌ناپذیر بازیگر! در زمینه تئاترهای «جدی»، مسئله مردمانی‌اند که به سینما نمی‌روند یا کسانی که هم

به سینما می‌روند و هم به تئاتر، ولی لذت حاصل از هریک را از هم تمیز می‌دهند. واقعیت این است که اگر سینما جایگزین چیزی شده است، این چیز چشم‌انداز تئاتری به صورتی که امروز وجود دارد نیست. بلکه مسئله جایگزینی مکانی است که سالها پیش جایش را به آن شکل‌هایی از تئاتر عامه‌پسند داد که امروز از میان رفته‌اند. سینما نه تنها رقیب خطرناک برای تئاتر نیست بلکه دارد به توده تماشاگر ذائقه و احساسی را که در قبال تئاتر داشتند و اینک از دست داده‌اند^۵ به آنان بازمی‌گرداند.

شاید تئاتر کنسرو شده در برچیده شدن گروه‌های غناشی بسیار نیز نقش داشته باشد. وقتی که مارسل پانیول غناش توپاز را به فیلم درمی‌آورد در نیت وی شکی نیست؛ می‌دانیم که می‌خواهد غناشنامه‌اش را با «بازیگران پاریسی» و به بهای اندک صندلی سینما در دسترس تماشاگران شهرستانها قرار دهد. در مورد غناشهای بولوار نیز اغلب چنین است. وقتی دوره موفقیت آنها به پایان می‌رسد، فیلم را توزیع می‌کنند تا کسانی که نتوانسته‌اند غناش را در سالن تئاتر ببینند فیلم آن را تماشا کنند. در جایی که شرکتهای غناش سیار باره^۶ با بازیگران

۱. Clavichord، نوعی ساز دارای انگشتی (کلایو) که سلف پیانو بوده است.

2. Françoise Arnoul

3. Nathalie Nattier

4. Palais-Royal

* مورد «تئاتر ناسیونال پوپولار» نمونه‌ای نامنتظره و متناقض‌نما برای حمایت سینما از تئاتر است. گمان می‌کنم ژان ویلار در این بحثی نداشته باشد که شهرت سینمایی ژرژ فیلیپ به نمایشهای نو کمک شایانی می‌کند. در واقع، سینما با این کار دارد بخشی از سرمایه‌ای را که نزدیک به چهل سال پیش از تئاتر به عاریه گرفته بود به آن بازمی‌گرداند؛ یعنی زمانی که صنعت نوزاد سینما در معرض تحقیر بود و بنابراین دست به دامان نمایشهای تئاتری شد؛ این نمایشها روش و اعتبار هنری را که مورد نیاز سینما بود در اختیارش گذاشت و کم‌کم سینما جدی گرفته شد. سازا برنار سالهای بین دو جنگ جهانی جایش را به کرتا گاروب داد، و امروز تئاتر است که برای تبلیغ بر اعلاناتهای خویش نام ستاره‌های سینما را درج می‌کند. [Jean Vilas، بازیگر نامدار فرانسوی و مدیر سابق تئاتر ناسیونال پوپولار، وی در فاصله فصلهای رونق تئاتر در پاریس، تابستانها نمایشهایی را در استانها در هوای آزاد اجرا می‌کرد. - توضیح داخل قلاب از هیوگری.]

5. Baret

از عکاسان و پیش از فیلمسازان دریافتند و نخستین بار آنان بودند که این قوانین را به کار گرفتند.

ولی این همه قضیه نیست و عکاسی همچنان به هنرهای تجسمی خدمت‌هایی می‌کند که امروز تعیین‌کننده تر هم شده‌اند. حیطه نقاشی و عکاسی کاملاً معلوم و مجزا شده است، با این حال تصویر خودکار عکاسی دانش ما را از تصویر نقاشی افزایش و تازگی می‌دهد. مالرو آنچه را در این مورد لازم بوده گفته است. اگر نقاشی توانسته به انفرادی‌ترین و دشوارترین و مستقل‌ترین و در عین حال در دسترس‌ترین هنرها تبدیل شود در سایه عکاسی رنگی بوده است. همین روند درباره تئاتر صدق می‌کند؛ «تئاتر کنسرو شده» بد به تئاتر حقیق کمک کرده است تا از قوانین و قواعد خودش آگاه شود. به همین ترتیب، سینما نیز به پیدایش مفهوم تازه‌ای از نمایش تئاتری یاری رسانده است. این نتایج کاملاً مسلم است. ولی نتیجه سومی هم در میان است که تئاتر فیلم شده خوب، ما را به آن می‌رساند یعنی افزایش چشمگیر درک تئاتری توده مردم. پس فیلمی مانند هنری پنجم چیست؟ در مرحله نخست، برای همه شکسپیر است. در مرحله بعد، و بالاتر، پرتو فروزانی است که به شعر دراماتیک شکسپیر — که تأثیرگذارترین و درخشانترین خطابه‌های تئاتر است — تابانده شده است. در این فرآیند، شکسپیر جلوه‌ای مضاعف می‌یابد. اقتباس سینمایی از نمایشنامه، هم تماشاگران بالقوه شکسپیر را می‌افزاید. همان‌گونه که اقتباس از رمان نفع ناشران را دربردارد، و هم توده تماشاگر بیش از پیش آماده لذت بردن از خود نمایش می‌شوند. فیلم هملت لارنس اولیویه بی‌گمان شاز تماشگران نمایش هملت به کارگردانی ژان - لویی بارو^۲ را می‌افزاید و بینش انتقادی آنان را افزایش می‌دهد. همان‌گونه که میان عکس بسیار واضح و

درجه دو نمایش اجرا می‌کنند، سینما با بهایی قابل قبول نه تنها بازیگران اصلی را نمایش می‌دهد، بلکه چشم‌اندازهای باشکوه‌تری عرضه می‌کند. ولی این توجهم فقط چند سالی موفق بود، و اکنون دوباره گروه‌های نمایشی سیار را در جاده‌ها می‌بینیم، و این برای تجربه‌اندوزی‌شان بهتر است. توده‌ای که تئاتر دوباره به تسخیر خود درآورده است کسانی‌اند که از سینما و بازیگران پرزرق و برق و چشم‌اندازهای باشکوهش دلزده شده‌اند؛ یا به قول خودشان «به خود آمده‌اند» و دوباره در جستجوی چیزی هستند که کمابیش تئاتر است.

اما نمایشهای موفق پاریس را در اختیار همگان قرار دادن، نه نقطه پایانی رقابت تئاتری است و نه بزرگترین مزیت «رقابت» میان سینما و تئاتر. بلکه حتی می‌توان گفت این بهبود وضع گروه‌های نمایشی سیار مدیون تئاترهای فیلم شده بد است. معایب این فیلم‌هاست که سرانجام دل بخشی از تماشاگران را به هم زده و آنها را به سالنهای تئاتر بازگردانده است.

بر عکاسی و نقاشی نیز چنین رفته است. سینما، عکاسی را از دو چیز که از لحاظ زیبایی‌شناختی کمترین ضرورت را برایش داشت رها نموده است: شباهت (likeness) و حکایت (anecdote). عکاسی با شباهت بیشتر به موضوع و هزینه کمتر و راحتی ایجاد تصویر، به تکامل نقاشی یاری رسانده و آن را در جایگاهی درخور، استقرار همیشگی بخشیده است. ولی منافع این هزینستی به همین جا ختم نمی‌شود. عکاسان به صورت بندگان نقاشی درنیامده‌اند. به علاوه، نقاشی که خود آگاه‌تر شده، چیزهایی را از عکاسی دریافت کرده است. نقاشانی مانند دگا،^۱ تولوز - لوترک،^۲ رنوار و مانه^۳، ماهیت بدیده عکاسی و حتی از پیش، سرشت بدیده سینمایی را بر اساس ذات و روح آن دریافت‌اند. آنان در برخورد با عکاسی، تنها روش درست را برگزیدند که همانا غنای دیالکتیکی در فنون تصویربرداری بود. اینان قوانین این تصویر جدید را بهتر

۱. Edgar Degas (۱۸۳۴-۱۹۱۷)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی.

۲. Toulouse-Lautrec (۱۸۶۴-۱۹۰۱)، نقاش فرانسوی.

۳. Edouard Manet (۱۸۳۲-۱۸۸۳)، نقاش فرانسوی.

که در گذر زمان از توش و توان افتاده بودند، دوباره در سینما هم آن تازگی جامعه‌شناختی را که برای بقایشان ضروری بود به دست آوردند و هم، مهمتر از آن، موقعیت مناسبی یافتند که زیبایی‌شناسی خاص خود را که تئاتر از بدو پیدایش آنها کم‌توان نگهشان داشته بود در معرض استفاده گسترده قرار دهند. سینما در استفاده از قهرمانان کهن کمدی فارس به روح آن خیانت نمی‌کند بلکه صرفاً به معنای ماوراءطبیعی چوب اسکارپن ابعاد واقعی‌اش را می‌بخشد، یعنی همان ابعاد کل جهان را. کمدی بکوب بکوب بیش از هر چیز و حداکثر، و نیز حداقل، بیان دراماتیک حکومت مستبدانه اشیاست، و در این زمینه کیتون حتی بیش از چاپلین می‌دانست که چگونه ترازوی «شیء عینی» (object) را خلق کند. ولی حقیقت آن است که شکل‌های کمدی، مسئله خاصی را در تاریخ تئاتر فیلم شده پدید می‌آورند، احتمالاً به این دلیل که خنده به تماشاگر امکان می‌دهد که از وجود خویش آگاه شود و از این آگاهی برای تجربه کردن بخشی از تقابلی که تئاتر میان تماشاگر و بازیگر پدید می‌آورد استفاده کند. در هر حال، از آنجا در این باره بیشتر سخن نگفته‌ایم که پیوند میان سینما و تئاتر کمدی خودبه‌خود صورت گرفت، و این پیوند چنان کامل بوده است که همواره ثمره آن را محصول سینمای ناب دانسته‌اند.

حال که سینما می‌تواند علاوه بر کمدی دیگر انواع تئاتر را نیز پذیرا شود بی‌آنکه به آنها خیانت روا دارد، دلیلی ندارد که بپنداریم نمی‌تواند با به کارگیری برخی از فنون خود تئاتر به آن زندگی تازه‌ای ببخشد. همان‌گونه که دیدیم، فیلم نمی‌تواند در واقع نباید صرفاً کیفیت متناقض‌نمایی از نمایش تئاتری باشد بلکه ساختارهای خود صحنه نیز اهمیت دارد؛ مثلاً فرق می‌کند که نمایشنامه ژولیوس سزار در منطقه نیم اجرا شود یا در استودیو؛ ولی برخی از آثار دراماتیک، که به هیچ وجه تعدادشان کم هم نیست، در سی‌چهل سال اخیر از ناسازگاری میان پسند امروز و سبک صحنه‌ای که نیازمند آن‌اند آسیب جدی دیده‌اند. منظور من بویژه ترازوی است. اشکالی که در

مدرن از یک تابلو و لذت تملک اصل اثر فاصله‌ای پرنشدنی حایل است، به همین ترتیب تماشای هملت بر پرده نمی‌تواند جای اجرای نمایشنامه را حتی اگر بازیگرانش گروهی از دانشجویان تازه‌کار انگلیسی باشند بگیرد. ولی لذت بردن از نمایش زنده این گروه مبتدی نیازمند آموختن تئاتر است یعنی باید بتوانیم در اعمال آنان سهم شویم — بنابراین، هرچه تئاتر فیلم شده موفقتر باشد بیشتر در جوهر تئاتر نفوذ می‌کند، بهتر به آن خدمت می‌ورزد و فاصله پرنشدنی میان صحنه و پرده را بهتر می‌نمایاند. برعکس، تئاتر کنسرو شده از یک سو و تئاتر مرسوم عامه‌پسند از سوی دیگر این آشفته‌گی را دامن می‌زنند. فیلم والدین وحشتناک که هیچ‌گاه تماشاگرانش را به پیراهه نمی‌کشاند. هیچ فصلی از این فیلم نیست که از همان بخش در تئاتر تأثیرگذارتر نباشد و نیز هیچ فصلی از آن را نمی‌توان یافت که تلویحاً به آن لذت توصیف‌ناپذیری که تماشاگر ممکن است از اصل نمایش برده باشد اشاره نکند. برای تئاتر واقعی، هیچ تبلیغی را بهتر از تئاتر فیلم شده خوب نمی‌توان سراغ کرد. این حقایق، تردیدناپذیر است و اگر اسطوره تئاتر فیلم شده هنوز به شکل تعصب و سوءتفاهم و در ذهن‌های از پیش جهت یافته چنین ظهور مکرری نمی‌داشت، مسخره می‌نمود که این همه وقت و نیروی صرف توضیح این حقایق کنم.

۳. از تئاتر فیلم شده به تئاتر سینمایی

به گمان من، این قضیه آخر از دوتای پیش جسورانه‌تر است. تا اینجا گفتیم که تئاتر یک کل زیبایی‌شناختی است و سینما می‌تواند به‌گونه‌ای کمابیش رضایت‌بخش به آن نزدیک شود؛ ولی همواره و در بهترین شرایط به شکل خدمتکار خاضع آن. به هر حال، در بخش قبلی این مقاله دیدیم که در کمدی بکوب بکوب برخی از شکل‌های دراماتیک که عملاً از میان رفته بودند، مانند کمدی فارس و «کمدی دلارته» زندگی دوباره یافتند. برخی از موقعیتهای دراماتیک و برخی از فنونی

تراژدی به آن دچاریم، بویژه ناشی از فقدان نسل تراژدینهای سنتی مکتب کهن است - کسانی مانند مونه سولی^۱ و سارا برنار که در آغاز این سده ناپدید شدند، همچون انقراض مخلوقات ماقبل تاریخ دوره دوم زمین‌شناسی. ولی بارقه کنایه‌آمیز این حقیقت آن است که سیناست که استخوان آنان را محفوظ داشته و فیلسان را در قالب «فیلم هنری» برایمان به یادگار گذاشته است. مرسوم است که انقراض این نسل را به سینا نسبت می‌دهند، آن هم به دو دلیل مشابه و متقارب: یکی زیبایی‌شناختی و دیگری جامعه‌شناختی. یقیناً سینا احساس ما را درباره راست‌نمایی در تأویل تغییر داده است. کافی است به یکی از فیلمهای کوتاه برنار یا بارژی^۲ نظر اندازیم تا دریابیم که این نوع بازیگر هنوز چکمه مخصوص تراژدی را به پا و نقاب آن را به چشم دارد. ولی نقاب صرفاً موضوع خنده است

درحالی که نمای درشت می‌تواند ما را به گریه اندازد، و در جایی که میکروفون می‌تواند به میل ما آهسته‌ترین ارتعاش تارهای صوتی را به غرشی تبدیل کند استفاده از بلندگوی دستی مسخره می‌نماید. بنابراین، ما به آن طبیعی بودن ذاتی خو گرفته‌ایم که به بازیگر اجازه می‌دهد فقط اندکی سبک‌پردازی کند و از راست‌نمایی فزاینده برود. دلیل جامعه‌شناختی احتمالاً از این هم قاطعانه‌تر است. موفقیت و تأثیر غایشهای مونه‌سولی بی‌گمان در گرو استعداد خودش بود، ولی همکاری رضایت‌مندانه نقاشگران هم در آن دخیل بود. این همان پدیده هیولای مقدس بود که امروز منحصرأ به سوی سینا منحرف شده است. اینکه می‌گوییم کلاسهای کنسرواتوار دیگر تراژدین نمی‌پرورد، به هیچ وجه به آن معنا نیست که دیگر سارا برنارهایی زاده نمی‌شوند بلکه منظور آن است که استعداد آنان و چرخ روزگار بخوبی باهم جفت و جور نمی‌شود. بنابر همین دلیل بود که ولتر عمرش را بر سر سرقت ادبی از تراژدی‌های سده هفدهم گذاشت. زیرا گمان می‌کرد که فقط راسن مرده است درحالی که اساساً تراژدی از میان رفته بود. امروز نمی‌توانیم مونه سولی را از یک بازیگر تازه کار شهرستانی تمایز دهیم، زیرا وقتی با

ولی بی‌گمان فقط این سبک تأویل تراژدی نیست که دوباره علت وجودی‌اش را بر پرده خواهد یافت بلکه می‌توان انقلاب مشابهی را بر صحنه تئاتر تصور کرد که بی‌آنکه وفاداری‌اش را

1. Mounet Sullys

2. Bary

* پیروزی دقیقاً همان است که فیلم هنری پنجم است. آن هم در سایه فیلم رنگی. اگر کسی در نمایشنامه پدر در جستجوی نمونه‌ای از قابلیت سینمایی برآید، صحنه تک‌گویی ترامین، که یادآور کلامی تراژی کمدی وسایل است و آن را قطعه‌ای کاملاً ادبی و از لحاظ دراماتیک نابجا دانسته‌اند، از نظر تصویری بر پرده سینما علت وجودی تازه‌ای خواهد یافت.

3. Athalie

به روح تئاتر از دست بدهد قالبهای تازه‌ای را در اختیار تئاتر بگذارد که همساز با پسند روز و بویژه درخور تماشاگران فراوان باشد. تئاتر فیلم شده، در انتظار کسی همچون زان کوکتوس که آن را به تئاتر سینمایی تبدیل کند. بنابراین، از حالا به بعد تئاتر نه فقط از نظر زیبایی‌شناسی بر پایه فیلم استوار است و نه فقط می‌دانیم که از این پس هیچ غایشنامه‌ای، سبکش هرچه باشد، نیست که نتوان آن را به فیلم برگرداند، به شرط آنکه بتوان فضای صحنه‌ها را مطابق داده‌های آنها به سینما برگرداند، بلکه

شاید بتوان گفت که اجرای مدرن برخی از متون کلاسیک فقط بر پرده سینما امکان‌پذیر خواهد بود. تصادفی نیست که برخی از بهترین فیلمسازان، بهترین کارگردانان تئاتر نیز هستند. ولز و اولیویه از سر کلی مسلکی یا تظاهر و جاه‌طلبی یا حتی همچون مارسل پانیول برای همگانی کردن آثار تئاتری به سینما روی نیاوردند. سینما برای آنان فقط شکل مکمل تئاتر است، فرصتی است تا تئاتر را دقیقاً آن گونه که احساس می‌کنند و می‌بینند به اجرا درآورند.

(*Espirit*، ژوئیه - اوت ۱۹۵۱)

خاطرات کشیش روستا و ویژگیهای سبکی روبر برسون

نمی‌توانند اصالت عقلانی خود را باز یابند و در نتیجه راه را برای احساسات باز گذاشته‌اند، نه فیلم را فهمیده‌اند و نه آن را دوست داشته‌اند.

بنابراین، منتقدان این اثر به دو گروه افراطی تقسیم می‌شوند. در یک سو، کسانی قرار دارند که یا بضاعت کافی برای فهم آن نداشته‌اند یا به گونه‌ای مشابه آن را به طور کلی پسندیده‌اند بی‌آنکه علتش را بدانند؛ و در سوی دیگر، آن «معدود سعادتمندانی»^۱ قرار دارند که چون انتظار چیزی متفاوت را داشته‌اند آن را نپسندیده‌اند و از درکش عاجز مانده‌اند — فقط بیگانگان با سینما، یعنی اهل ادبیات، از اینکه دیده‌اند می‌توانند فیلمی را این‌قدر دوست داشته باشند و ذهنشان را از پشداوری برهاند به شفع آمده‌اند، فقط اینان روشن‌تر از دیگران دریافته‌اند که برسون چه در ذهن داشته است.

البته باید اذعان کرد که برسون تا آنجا که می‌توانسته کوشیده است رد پای خودش را ببوشاند. اینکه وی از همان لحظه شروع به اقتباس آشکارا اعلام کرد که می‌خواهد به اصل اثر وفادار بماند و آن را کلمه به کلمه به فیلم برگرداند، در ما این انتظار را پدید آورد که درست در جستجوی همین نکته باشیم و فیلم نیز فقط در خدمت اثبات همین است. اورانش و بوس^۲ مفتون جلوه‌های نوری پرده سینما و دلمشغولی این بودند که درام در

اگر خاطرات کشیش روستا در نظرمان شاهکار می‌نماید و بر ما تأثیر می‌گذارد و این تأثیر حتی ظهور جسمانی دارد و اگر منتقدان و غیرمنتقدان را به یکسان متأثر می‌سازد عمدتاً به این دلیل است که می‌تواند احساساتمان را بیش از نیروی عقلانیمان با حداکثر توان برانگیزد. شکست موقتی فیلم خانمهای جنگل بولونی علتی درست خلاف این داشت. زیرا تنها در صورتی می‌توانست احساساتمان را برانگیزد که اگر ساختار عقلانی‌اش را دقیقاً تجزیه و تحلیل نمی‌کردیم دست‌کم آن را می‌آزمودیم یا به دیگر سخن باید قواعد بازی را می‌فهمیدیم.

به رغم اینکه موقعیت آنی خاطرات انکارناپذیر است ولی اصول زیبایی‌شناسی زیربنایی آن متناقض‌ترین و حتی پیچیده‌ترین اصولی است که در سینمای ناطق ظهور یافته است. از این رو، ترجیح‌بند منتقدانی که بضاعت کافی برای فهم آن ندارند این است «متناقض‌نماست، حیرت‌آور است، موقعیت بی‌مانندی است که تکرار شدنی نیست.» به این ترتیب از زیر بار تفسیر و تبیین آن شانه خالی می‌کنند و زیر چتر این بهانه که این فیلم بارقه‌ای از نبوغ است پناه می‌گیرند. از سوی دیگر، در میان کسانی که علایق زیبایی‌شناختی‌شان با برسون یکی است و کسانی که بی‌تردید می‌توان آنها را همفکران وی نامید نوعی سرخوردگی دیده می‌شود زیرا از برسون جسارت بیشتری انتظار داشته‌اند.

این عده، نخست از تماشای فیلم به ذوق می‌آیند و سپس که درمی‌یابند کارگردان چه کارهایی را انجام نداده خشمگین می‌شوند ولی چون با وی هم‌عقیده‌اند نمی‌توانند نظرشان را در این باره عوض کنند؛ این عده چنان محو سبک برسون‌اند که

۱. معلوم نیست که یازن در اینجا عبارت «آن معدود سعادتمندان» را به طعنه به کار برده یا حافظه‌اش یاری نکرده و در واقع منظورش «این گروه برادران» بوده است؟ — توضیح از هیوگری.

۲. Aurenche Bost، نویسنده‌گان فیلمنامه شیطان در تن بر اساس رمان رادیگو.

تغییراتی در آنها رواست — زیرا اگر گفتگوها همان گونه که نوشته شده‌اند ادا شوند معمولاً تأثیر و حتی معنایشان را از دست می‌دهند.

و درست در همین جاست که تأثیر متناقض‌نمای وفاداری به متن را در فیلم خاطرات می‌بینیم.

در حالی که در کتاب شخصیتها با برجستگی کامل به خواننده ارائه شده‌اند، و با اینکه می‌دانیم خطوراتی کوتاه و زائیده قلم کشیش آمریکو هستند ولی این مسئله به هیچ وجه ما را به سرخوردگی نمی‌کشانند و هستی آنها یا آگاهی ما را از هستی آنها محدود نمی‌سازد، در عوض برسون در فرآیند ارائه آنان به ما دائماً و با شتاب از چشم دورشان می‌سازد. فیلم به جای تصاویر واقعی و نیرومند رمان‌نویس، تصویری عرضه می‌کند که لحظه به لحظه ناتوانتر می‌شود و از ما می‌گریزد چون از ما پنهان است و هیچ‌گاه واقعاً به ظهور نمی‌رسد.

رمان برنانوس سرشار از خطورات تصویری است، استوار و ملموس و بسیار بصری است. برای نمونه «کُنت به بهانه باران بیرون رفت. با هر گام، آب از چکمه‌های بلندش فرو می‌چکید. سه چهار خرگوشی که زده بود در ته چننه شکارش روی هم افتاده بود و منظر ترسناکی داشت، چون به توده کوچکی از گل خون‌آلود و موی خاکستری می‌ماند. چننه توریش را به دیوار آویخته بود و همان‌طور که داشت با من حرف می‌زد دیدم که از پشت نخهای متقاطعِ توری، چشم هنوز شفاف خرگوش به من خیره مانده است.»

احساس نمی‌کنید این صحنه را قبلاً در جایی دیده‌اید؟ برای یافتنش به خود زحمت ندهید. احتمالاً در یکی از فیلمهای زنوار بوده است. حال این صحنه را با صحنه‌ای که کنت دو خرگوش را به کلیسا می‌آورد مقایسه کنید — البته درست است که در کتاب این صحنه بعداً رخ می‌دهد ولی احتمالاً هر دو باهم ترکیب شده‌اند تا سبکی یکسان بیابند — و اگر در این زمینه تردید دارید اقرار خود برسون این شک را بر طرف می‌کند. او که مجبور بود یک سوم نسخه‌نهایی را که برای نمایش تدوین

این قالب جدید نیز متوازن باشد ولی برسون برعکس به جای حفظ شخصیت‌های فرعی مانند پدر و مادر در فیلم شیطان در تن آنان را حذف کرد. با اینکه برسون حتی عناصر بسیار ضروری را می‌پیراید، در ما این احساس را به وجود می‌آورد که وی چنان به متن وفادار است که نمی‌تواند بدون رنجش خاطر و اندوه پرسوز حتی کلمه‌ای را فدا کند. و تازه این پیراستن همیشه در جهت ساده کردن است نه پربار کردن. با وجود این گزافه نیست که بگوییم اگر خود برنانوس فیلمنامه را می‌نوشت بیش از این در رمانش تغییر روا می‌داشت. در واقع، وی به عیان می‌دید که اقتباس‌کننده این حق را دارد که کتاب او را مطابق با نیازهای سینما به کار گیرد؛ یعنی این حق را دارد که «داستان را از نو بنویسد».

به هر حال، برسون را به خاطر وفاداری‌اش می‌ستایم چون زیرکانه‌ترین نوع وفاداری است، نافذترین شکل از آزادی خلاقانه است. البته، آشکار است که بدون دست بردن در اثر نمی‌توان از آن اقتباس کرد. از این نظر، برنانوس از لحاظ زیبایی‌شناسی در جناح فهم همگانی بود. ترجمه لفظ به لفظ، ترجمه وفادارانه نیست. تغییری که اورانش و بوس در رمان شیطان در تن اعمال کردند، اصولاً موجه است. شخصیت روی پرده و شخصیتی که رمان‌نویس آفریده است یکی نیستند.

والری این رمان را محکوم می‌کرد که خود را به ذکر مواردی این‌چنین ملزم ساخته: «مارکیز سر ساعت پنج جای نوشید.» از نظر او، رمان‌نویس نیز باید به حال فیلمسازی افسوس بخورد که مجبور شده مارکیز را واقعاً سر میز جای نشان دهد. به همین دلیل است که خویشاوندان شخصیت اصلی که در رمان رادیگو نقش فرعی دارند در فیلم اهمیت یافته‌اند. به هر حال، اقتباس‌کننده باید همان قدر متوجه متن باشد که متوجه شخصیتهاست. به علاوه، باید تهدیدی را که حضور جسمانی آنان برای تعادل داستان دربردارد در نظر بگیرد. فیلمساز در روند تبدیل روایت به تصویر باید به گفتگوها عنایت کند، از جمله گفتگوهایی که در خود رمان موجود است ولی به هر حال

دربارهٔ خانهای جنگل بولونی سخنان تعارف‌آمیز فراوانی گفته‌اند ولی در مورد اقتباس آن کمتر سخن رانده‌اند. منتقدان، به دلایل و منظوره‌ای گوناگون، چنان با فیلم برخورد کرده‌اند که انگار فیلمنامه‌ای دست اول و غیراقتباسی دارد. کیفیت برجستهٔ گفتگوها را به کوکتو نسبت داده‌اند، که شهرت و اعتبارش او را از چنین ستایشهایی بی‌نیاز می‌سازد. دلیلش آن است که رمان ژاک تقدیرگر و اربابش^۱ را دوباره نخوانده‌اند، که اگر می‌خواندند در آن اگر نگوییم تمامی فیلمنامه را به عیان می‌دیدند، دست‌کم بازی قایم باشک ظریفی را، کلمه‌به‌کلمه، میان فیلمنامه و متن دیدرو مشاهده می‌کردند. این متن آدم را واغی‌دارد که به عقب بازگردد و واقعیت امر را از نزدیک بررسی کند، درحالی‌که نسخهٔ سینمایی این احساس را در تماشاگر پدید می‌آورد که برسون در قبال متن دست خود را بسیار باز گذاشته و فقط موقعیت، و اگر شما می‌پسندید، فقط حال و هوای سدهٔ هجدهمی آن را حفظ کرده است. به علاوه، از آنجا که وی در این اقتباس از خلافت سه نویسنده^۲ استفاده کرده است منطقی می‌ناید اگر فرض کنیم که وی چندین مرحله از متن اصلی فاصله گرفته است. به هر حال، هم به دوستداران خانهای جنگل بولونی و هم به فیلمنامه‌نویسان باذوق توصیه می‌کنم که با توجه به نکته‌های بالا بار دیگر فیلم را تماشا کنند. بی‌آنکه قصد داشته باشم نقش مهم سبک کارگردانی را در موفقیت این فیلم انکار کنم به گفتم مهم آن است که بنیادهای این موفقیت، بویژه نوعی واکنش دوسویهٔ بسیار ظریف — یعنی نوعی کشاکش هنرمندانه میان وفاداری و ناوفاداری به متن اصلی — را دقیقاً بررسی کنیم.

۱. Jacques le Fatalist et son maître، رمانی به قلم دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۹۳) دایرةالمعارف نویس فرانسوی. این رمان تحت تأثیر رابله و سروانتس و لارنس استرن است و بخشهای زیادی از رمان توپترام شاندی نوشتهٔ استرن را به عاریه گرفته است. — توضیح از هیوگری.

۲. ظاهراً منظور، خود دیدرو و نیز ران کوکتو و ماریا کلساره است که در نوشتن فیلمنامه با وی همکاری کردند.

کرده بود از آن درآورد، با بارقهٔ ظریفی از کلی مسلکی اظهار کرد که از این کار خشنود بوده است. در واقع، تنها «تصویر»ی که نگرانش بوده، پردهٔ خالی در انتهای فیلم است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

اگر برسون واقعاً به کتاب وفادار می‌بود فیلم کاملاً متفاو می‌ساخت. وی مصمم بود که چیزی به کتاب نیفزاید — گرچه حذف از آن نیز شکل ظریفی از خیانت است — ولی می‌توانست بخشهای ادیبانه‌تر را فدای آن بخشهایی بکند که بیشتر با سینما هماهنگ‌اند و کاملاً جنبهٔ تصویری دارند. ولی او به طریق نظاممند، روند متضادی را در پیش گرفت. از مقایسهٔ فیلم و کتاب برمی‌آید که فیلم بیشتر جنبهٔ ادبی دارد درحالی‌که رمان سرشار از مواد تصویری است.

شیوهٔ برخورد برسون با متن، موضوع را روشن‌تر می‌کند. برسون آن بخشهایی از رمان را که کشیش شرح گفتگوهای اینجا و آنجایش را در دفتر می‌نویسد، در گفتگوها (جرئت نمی‌کنم بگویم «گفتگوهای فیلم») وارد نکرده است. این اختلاف قابل توجهی است. زیرا برناتوس در هیچ موردی تضمین نمی‌کند که کشیش گزارش موبه موی آنچه را شنیده است ثبت می‌کند. و موضوع این است که در واقع گزارشهای کشیش دقیق و موبه موی نیست. در هر صورت، با فرض اینکه گزارشهای او دقیق است و اینکه برسون در نظر دارد تصویر عینی را با ویژگی ذهنی خاطرات قرین سازد، باز واقعیت این است که تأثیر عقلانی و عاطفی جمله‌ای که خوانده می‌شود با تأثیر همان جمله هنگامی که ادا شود بسیار تفاوت دارد.

برسون نه تنها، مآل اندیشانه، گفتگوها را با نیازهای اجرایی هر صحنه تطبیق نمی‌دهد بلکه برعکس هرگاه خودِ متنِ رمان ضربه‌ای و توازن گفتگوی واقعی را داشته است از مسیرش منحرف می‌شود و بازیگر را از بروز این کیفیتها باز می‌دارد. بنابراین، به خاطر اصراری که کارگردان بر ادای یکسواخت جمله‌ها داشته است، بسیاری از گفتگوهای دراماتیک بی‌تظیری که در رمان وجود داشته در فیلم از دست رفته است.

برمی‌خیزد، کنش از پیچ و خم بیرنگ و خود ترازدی از گره‌های درام منشأ می‌گیرد. صدای برف پاک‌کن بر صفحه‌ای از زمان دیدرو همه چیز است که فیلم برای تبدیل این صفحه به گفتگویی راسنی به کار برده است. آشکار است که واقعگرایی مطلق مدنظر برسون نیست. ولی از سوی دیگر، برخورد سبک پرداخته‌اش با آن، کیفیت صرفاً انتزاعی غاد را هم ندارد بلکه بیشتر نوع ارائه ساختمند دو امر انتزاعی و واقعی است، یعنی کنش و واکنش عناصری که ظاهراً با هم ناسازگارند. صدای بازار، زمزمه آبشار، صدای خاکی که از گلدان شکسته فرومی‌ریزد و صدای سم اسبی بر قلوه سنگها، صرفاً برای مقابله با سادگی صحنه‌ها یا عرف لباس‌پوشی آن دوره نیست، حتی در مقابل حال و هوای ادبی نامناسب گفتگوها نیز قرار ندارد. این صداها برای ایجاد برابرنهادی (آنتی‌تر) دراماتیک با ایجاد تضادی در دکور صحنه نیز لازم نیستند، بلکه به عمد همچون عناصری خنثی یا اجسامی بیگانه در آنجا قرار گرفته‌اند؛ همچون دانه‌ای شن که به داخل ابزاری راه می‌یابد و باعث می‌شود گیر کند. اگر حالت دلبخواهی‌گزینش آنها را نشانه انتزاع بدانیم، این انتزاع، انتزاع یک جزء واقعی و ملموس است. این عناصر همانند خطوطی است که بر روی تصویری می‌افتد و شفافیتش را نشان می‌دهد، همچون گرد و غباری است که شفافیت الماس را می‌نمایاند؛ نوعی ناخالصی است که خالصترین است.

این کنش و واکنش صدا و رنگ درست در دل عناصری تکرار می‌شود که در نگاه نخست کاملاً پیرایش‌یافته به نظر می‌رسند. برای نمونه، دو آپارتمان خانها تقریباً خالی از اثاثیه است ولی این عریانی سنجیده، بی‌دلیل نبوده است. اینکه نقاشی فروخته شده و فقط قاب آنها بر دیوار مانده، بی‌گمان نشانه‌ای ظریف از واقعگرایی است. سفیدی انتزاعی آپارتمان جدید، همچون بخشی از الگوی بیانگرایی (اکسپرسیونیسم) تئاتری مدنظر نبوده است. آپارتمان از آن رو سفید است که تازه رنگ شده و بوی رنگ تازه هنوز در هوا موج می‌زند. آیا

در نقدهای فیلم خانهای جنگل بولونی، که نیک‌خواهی و بدفهمی به یکسان در آنها آشکار است، آمده که بنیاد روان‌شناختی شخصیتها مطابق با جامعدای که در آن زندگی می‌کنند نیست. درست است که در زمان دیدرو، عرف آن روزگار است که این انتقام را توجیه می‌کند و به آن تأثیر می‌بخشد ولی این نکته نیز درست است که همین انتقام برای تماشاگر امروزی شگفت می‌نماید و در چارچوب تجربه‌اش نمی‌گنجد. به همین سان، بی‌فایده است اگر طرفداران فیلم نیز به جستجوی نوعی توجیه اجتماعی برای شخصیتها برآیند. پاندازی و فحشایی که در زمان تصویر شده، واقعیت‌هایی است که در متن جامعه امروز نیز حضوری ملموس و آشکار دارد. ولی در خانهای جنگل بولونی کاملاً گیج‌کننده می‌نماید، چون توجیه بنیادی ندارد. انتقام معشوقه زخم‌خورده که عاشق بی‌وفایش را تحریک می‌کند با رقاصه زیبای کاباره ازدواج کند، به نظر ما جز ادایی تمسخرآمیز نیست. این واقعیت را که شخصیت‌های فیلم ظاهراً حالت انتزاعی دارند نمی‌توان به برشهای ظریفی نسبت داد که کارگردان در حین اقتباس اعمال کرده است؛ شخصیتها در زمان نیز همین‌گونه‌اند. اینکه برسون چیزی بیش از این درباره شخصیتها ارائه نمی‌کند به آن دلیل نیست که تمایلی به این کار ندارد بلکه به این دلیل است که این کار در نظرش دشوار می‌نماید. راسن، رنگ کاغذ دیواری اتاق شخصیتها را توصیف نمی‌کند. البته در پاسخ می‌توان گفت که ترازدی کلاسیک به اثبات پیروی از واقعگرایی نیاز ندارد و این یکی از تفاوت‌های بنیادین تئاتر و سینماست. این سخن کاملاً درست است و دقیقاً به همین علت است که برسون انتزاع سینمایی را صرفاً از بخشهای ساده برمی‌گیرد بلکه آن را از تقابلی بیرون می‌کشد که واقعیت هر موقعیت با خودش ایجاد می‌کند. برسون در خانهای جنگل بولونی به کاری مخاطره‌آمیز دست زده و داستانی واقعگرا را به زمینه‌ای دیگر انتقال داده است. در نتیجه، این دو گونه واقعگرایی یکدیگر را نمی‌کرده‌اند، و چنین می‌نماید که شور و هیجان شخصیتها انگار از دل سفیره

سبک و محتوا به سبک هنرمندی دیگر و برگردان ماده یک هنر به ماده یک هنر دیگر است.

حال نگاه دقیقتری به خاطرات می‌اندازیم تا ببینیم چه چیزی از آن به نحو مطلوب به ثمر رسیده است. هر چند نمی‌خواهیم برسوسن را به خاطر ضعفهای کارش بستانیم، چون به هر حال ضعفهایی هر چند کم‌شمار در فیلم هست که به ضرر وی عمل می‌کنند، با این حال می‌توانیم با قاطعیت بگوییم که همه این موارد جزء جدانشدنی سبک اوست؛ اینها نوعی از ضعف است که چه بسا حساسیت فراوانی را موجب می‌شود؛ و اگر برسوسن از کار خود احساس رضایت می‌کند دلایلش این است که دریافت این ضعفها بهایی است که باید بپردازد تا چیزی مهمتر به دست آورد.

بنابراین، با اینکه بازیگری در این فیلم به طور کلی ضعیف است — جز همه صحنه‌های کلود لیدو [کشیش آمبریکور] و برخی از صحنه‌های نیکول لامیرال^۲ [اشانتال] — اما اگر از فیلم خوشمان بیاید آن را ضعیفی جزئی خواهیم شمرد. ولی در اینجا ناگزیر باید توضیح دهیم چرا برسوسن که در فیلمهای فرشته‌های گناه^۳ و خانهای جنگل بولونی چنان بازی درخشانی از بازیگرانش گرفته بود، در این فیلم چنین بازی مبتدی عرضه کرده، انگار که فردی ناشی با دوزین از عمه خود و وکیل خانواده دزدکی فیلم گرفته باشد. آیا واقعاً گمان می‌کنیم که بازی گرفتن از ماریا کاساره آسانتر از کار با گروهی مبتدی سر به راه بوده است؟ مسلماً در برخی از صحنه‌ها بازی ضعیف است. ولی شگفت اینجاست که تأثیر این صحنه‌ها هیچ کمتر از دیگر صحنه‌ها نیست.

واقعیت آن است که این فیلم را نباید با معیارهای رایج بازیگری سنجید. ولی باید در نظر داشت که بازیگران فیلم همگی مبتدی یا تازه‌کار بوده‌اند. خاطرات نه به دزدان دوچرخه

نیازی هست که به این فهرست موارد دیگری را هم بیفزاییم؟ مواردی همچون آسانسور یا تلفن نگهبان، یا همه صداهای مردانه‌ای بر حاشیه صوتی فیلم که پس از سیلی خوردن آینس به گوش می‌رسد و در متن کاملاً معمولی است ولی کیفیت صوتی آن در فیلم کمال مطلق است.

به این دلیل در بحث از فیلم خاطرات کشیش روستا به فیلم خانهای جنگل بولونی اشاره کردم که به گمان من ذکر شباهت عمیق میان ساز و کار اقتباس این دو اهمیت فراوانی دارد.

سبک خاطرات بر نوعی جستجوی نظام‌یافته دلالت دارد، نوعی دشواری تقریباً تحمل‌ناپذیر. این فیلم در شرایط فنی بسیار متفاوتی ساخته شد. با این حال می‌بینیم که روش هر دو فیلم اساساً یکی است. در هر دو، مسئله اصلی نفوذ به قلب داستان یا درام بوده و مسئله اصلی دست یافتن به استوارترین شکل انتزاع زیبایی‌شناختی. و در عین حال با استفاده از تعامل ادبیات و واقعگرایی، پرهیز از بیانگرایی بوده است؛ نوعی واقعگرایی که بر توان سینمایی آن افزوده شده ولی ظاهراً آن را انکار می‌کند. در هر حال، وفاداری برسوسن به الگوی اصلی خود، بهانه آزادی در زنجیر است. اگر وی به متن وفادار مانده به این دلیل است که این کار بیش از آزادیهای بی‌فایده به نفع او بوده. به علاوه، در تحلیل نهایی، این احترام به متن ادبی فراتر از ذوق‌زدگی عجولانه است، عنصری دیالکتیکی است در خلق یک سبک.

لذا بی‌معناست اگر ادعا کنیم که برسوسن به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز همزمان هم برده متن است و هم ارباب آن، زیرا تأثیرات فیلم دقیقاً از همین امر به ظاهر متناقض ریشه می‌گیرد. مثلاً، هائری آزل این فیلم را برگری از نوشته‌ای به قلم ویکتور هوگو و به سبک دو نروال^۱ می‌خواند. ولی مسلماً می‌توان دستاوردهای شاعرانه حاصل از این اتحاد شگفت‌انگیز و پرتوهای فروزان و نامنتظره ناشی از این برگردان را تجسم کرد؛ زیر این فیلم فقط برگردان یک زبان به زبان دیگر (همچون برگردان اشعار بو به قلم مالارمه) نیست، بلکه برگردان یک

۱. Gerard de Nerval (۱۸۵۵ - ۱۸۰۸)، نویسنده فرانسوی.

2. Nicole Lamiral

3. Les Anges du Péché

باسخ می‌دهد، تا ردای مرگ‌آور نسوسی آدم ابوالبشر را به دور افکند.^۲

در اینجا با تحول شخصیت مواجه نیستیم. کشمکشهای درونی شخصیتها، مراحل مختلف نزاعشان با فرشته قدسی، هیچ‌گاه ظهور بیرونی نمی‌یابد. آنچه می‌بینیم بیشتر تجمع و تمرکز رنج است، انقباضهای دردناک و مکرر زایمان است، پیچ و تاب ماری است که پوست می‌اندازد. در واقع می‌توان گفت که برسون شخصیتهايش را در مقابل چشم ما عریان می‌کند.

اگر تجزیه و تحلیل روان‌شناختی را کنار بگذاریم، این فیلم خارج از مقولات دراماتیک رایج قرار می‌گیرد. توالی رویدادهای آن بر طبق قواعد معمول درام‌نویسی سازمان نیافته تا این شور و هیجانها ما را به اوجی رضایت‌بخش برسانند. رویدادها بر طبق نظام ضرورت به دنبال هم می‌آیند، ولی در چارچوب رخدادهایی تصادفی قرار دارند. اعمال تصادفی و اعمال متقارن در هم تنیده شده‌اند. هر لحظه فیلم، هر صحنه‌اش، همان قدر که تصادفی می‌نماید در قید ضرورت نیز هست. همه لحظات رو به یک جهت دارند ولی جداگانه، مانند براده‌هایی که به سطح آهن‌ربا جذب شده‌اند. اگر به این فیلم لفظ تراژدی را اطلاق می‌کنیم، مراد معنای مخالف آن است. زیرا در اینجا فقط می‌توان از تراژدی خودخواسته سخن گفت. تعالی جهان برنانوس - برسون، تعالی تقدیر آن‌گونه که قدما تصور می‌کردند نیست. به علاوه، تعالی مصیبت راسنی هم نیست بلکه تعالی فیض است، یعنی چیزی که هریک از ما مختاریم به آن پشت کنیم.

با این حال، اگر ساز و کار تسلسل رویدادها و قابلیت علی

شبه است نه به ورودی هنرمندان^۱ [مارک الگره، ۱۹۳۸]. در واقع، تنها همانند آن دزدک کازل درایر است. از بازیگران نخواستند که متن را بازی یا حتی زندگی کنند، بلکه فقط خواسته‌اند آن را بر زبان جاری سازند. به همین دلیل بخشهایی که شخصیتهای خارج از پرده ادا می‌کنند با بخشهایی که شخصیتهای روی پرده ادا می‌کنند، به تمام معنی هماهنگ است، سبک و لحن این بخشها هیچ تفاوت بنیادی باهم ندارد. این شیوه اجراء، هم تأویلهای دراماتیک بازیگران را از دور خارج می‌کند و هم جنبه‌های روان‌شناختی را. آنچه قرار است در چهره آنان ببینیم بازتاب زودگذر واژه‌ها نیست بلکه وضعیت ناگسسته روح است، اظهار بیرونی تقدیری درونی است.

بنابراین، این فیلم با بازیگری بدش این احساس را در ما پدید می‌آورد که انگار غایگاهی از چهره‌های گوناگون را دیده‌ایم که حالت بیانی‌شان چیزی جز خود آنها نیست. از این لحاظ، شاخص‌ترین مورد، صحنه شانتال در اتاقک اعتراف است. نیکول لامیرال، لباس تیره بر تن، رانده شده در سایه، فقط بارقه‌ای از یک نقاب را می‌ماند، نیمی تاریک، نیمی روشن، همچون مهری کوبیده بر موم، با گوشه‌های محو و ساییده.

طبیعتاً برسون نیز همچون درایر فقط به سپای جسمانی توجه دارد، که وقتی پای بازیگری در میان نیست، نشان واقعی انسان است و مشهودترین نشانه روح او. به همین سبب است که سپای جسمانی، شأن و مقام یک نشانه را می‌یابد. برسون در اینجا ما را نه با روان‌شناسی وجود که با فیزیولوژی وجود درگیر می‌سازد. کندی حرکات بازیگران (که به رفتار کاهنان می‌ماند)، حرکات آرام و مبهم، تکرار سرسختانه برخی از الگوهای رفتاری، و حرکات فراموش‌نشده‌ی کند رؤیاوار، به همین دلیل است. هیچ چیز کاملاً تصادفی برای این افراد رخ نمی‌دهد - زیرا هریک در شیوه زندگی‌اش ثابت قدم است؛ هر کدام اساساً یا علیه تأثیر لطف و فیض عمل می‌کند یا به آن

1. *L'Entrée des artistes*

۲. در این جمله نمونه جالبی از موزیکویی بازن را می‌بینیم که در یک عبارت وصفی دو افسانه مسیحی و غیرمسیحی را در هم آمیخته است. نسوس (Nessus) اهل قنطروس به دیانیرا همسر هراکلس جامه‌ای زهرآگین داد و او ناخواسته با آن سبب مرگ شوهرش شد. هراکلس نیز به انتقام این مرگ با دستهای خویش جان نسوس را ستاند. - توضیح از هیوگری.

شمارش آنها لزوماً فریبنده است. اهمیت زیبایی شناختی آنها از ارزش ربانی شان منشأ می گیرد، ولی توضیح هر دو بسیار دشوار است. برسون نیز مانند برنانوس از هرگونه جناس نمادین می پرهیزد و هیچ یک از موقعیتها، به رغم اینکه همانندی شان با انجیل آشکار است، صرفاً به خاطر این همانندی آفریده نشده است. هر صحنه، معنای زندگینامه ای و انفرادی خود را دارد. همانندی فیلم با حکایت مسیح بعداً به ذهن می آید، آن هم هنگامی که در معرض سطح والاتری از قیاس قرار می گیرد. به هیچ وجه نمی توان گفت که زندگی کشیش آمریکور تقلیدی از آن گونه الهی است، بلکه بیشتر نوعی تکرار و تصویر کردن آن زندگی است. هریک صلیب خود را دارد و هر صلیب با دیگری متفاوت است، ولی همگی «صلیب مصیبت» اند. عرق روی پیشانی کشیش، عرق خون آلود است.

بنابراین، شاید برای نخستین بار، سینما فیلمی ارائه کرده که در آن تنها رویدادهای اصیل، تنها حرکات قابل فهم، کنشها و حرکتهای حیات روح است؛ و فیلم تنها همین نیست، بلکه نوعی قالب دراماتیک جدید عرضه کرده که بویژه دینی است — یا حتی بیش از آن، بویژه ربانی است؛ نوعی پدیدارشناسی رستگاری و فیض است.

۱. Kirkegaardian repetition، مفهومی در انگریستانیا لیزم مذهبی کی پرکه گور که به معنای باز یافتن چیزهای از دست رفته است، و تقریباً همانند دیدگاه افلاطون است که حقیقت را «تذکر» (recollection) می داند. اما از نظر جهت با آن متفاوت است. تذکر به گذشته معطوف است و تکرار به آینده. — توضیح از هیوگری.

۲. Way of the Cross، چهارده تصویری که مراحل تصلیب مسیح (ع) را نشان می دهد.

۳. Mount of Olives، رسته کوهی در شرق اورشلیم، می گویند در کرانه غربی آن باغ جسمانی قرار داشته است.

۴. veil of Veronica، هنگام حرکت مسیح به سوی صلیب زنی به نام ورونیکا پارچهای به او داد تا عرق چهره اش را پاک کند. بنا به روایات، نقش سیمای مسیح بر آن باقی مانده است.

شخصیتهای ماجرا ظاهراً همان قدر استوار می نماید که در ساختارهای دراماتیک سنتی، به این دلیل است که این شخصیتها دارند به یک نظام، به یک نظام پیشگویی (که شاید بتوان آن را «تکرار» کی پرکه گوری^۱ نامید) پاسخ می دهند؛ نظامی که همان قدر با تقدیرگرایی متفاوت است که علیت با قیاس.

الگوی تسلسل رویدادها همان الگوی ترازدی به معنای رایج نیست، بلکه الگوی تعزیه حضرت مسیح در قرون وسطاست یا، بیش از آن، الگوی مراحل تصلیب^۲ است که هر فصل فیلم را می توان مرحله ای از آن دانست. کلید این نکته را می توان در گفتگوی دو کشیش در کلیه یافت، جایی که کشیش آمریکور می گوید از لحاظ روحی مجذوب کوه زیتون^۳ است. «آیا همین کافی نیست که پروردگارم این لطف را به من ارزانی داشته است که امروز با سخنان آموزگار پیرم دریابم که هیچ چیز در تمامی ابدیت نمی تواند مرا از جایگاهی که در این جهان ازل و ابدی برگزیده ام جدا سازد؟ آیا لطف او نیست که فهمیده ام زندانی رنج مقدس او بوده ام؟»

مرگ، پایانی از پیش مقرر برای واپسین رنج ما نیست، بلکه نتیجه آن و نوعی رهایی است. به این ترتیب درمی یابیم که کنشهای کشیش آمریکور به کدام مشیت الهی و کدام ضربه انگ روحی رنج و الم پاسخ می گوید. اعمال او، ظهور بیرونی رنج درونی اوست. در هر مرحله می توان قیاسهایی را با مسیح تشخیص داد که در انتهای فیلم شمار آنها رو به فزونی می گذارد، اما در عین حال می توان بی توجه از آنها گذشت. مثلاً دوبار غش کردن در شب؛ افتادن در گل و لای؛ بالا آوردن خون و شراب — که هم نهاد (سنتر) قابل توجهی هستند از مقایسه های تأثیرگذار با زمین خوردن مسیح، خون مصیبت، کیک اسفنجی و سرکه روی آن، و آب دهان چرکین. و این همه موارد نیست. به جای دستمال ورونیکا^۴ لباس سرافینا قرار گرفته است؛ و سرانجام مرگ در اتاقک — نوعی جلجتا که حتی سارق نیک و بد هم دارد.

حال بی درنگ این مقایسه ها را کنار می گذاریم، زیرا صرف

هریک با استفاده از ابزار خودش و در صحنه‌های خودش و با سبک خودش نقشش را ایفا می‌کند. ولی بدون تردید برسون با همین جدا کردن عناصری که به خاطر شباهتشان یکی پنداشته می‌شوند، توانسته است موارد تصادفی را حذف کند. این دو نظام مختلف رویدادها، که همزمان ظهور می‌یابند، وقتی بر پرده رو در روی هم قرار می‌گیرند نوعی تنازع هستی‌شناختی را پدید می‌آورند، و آن‌گاه مشخص می‌شود که فقط یک مورد مشترک دارند — روان آدمی.

هر بازیگر همان حرفهای بازیگر دیگر را می‌گوید و صرف اختلاف میان گفته‌های آنان، جوهر کلامشان، سبکشان، و آن بی‌اعتنایی که ظاهراً بر رابطه بازیگر با متن و کلمه با تصویر حاکم است، محکمترین دلیل بر همدستی و همکاری آنهاست. این زبان که لبهای انسان از عهده ادایش بر نمی‌آید، لزوماً از روح و روان منشأ می‌گیرد.

بعید می‌نماید که در تمامی سینمای فرانسه و حتی در تمامی ادبیات فرانسه بتوان لحظاتی را یافت که همچون صحنه میان کشیش و کنتس چنان زیبایی بی‌مانندی داشته باشند. زیبایی این صحنه از بازیگری یا ارزشهای روان‌شناختی و دراماتیک گفتگوها یا از معنای پنهانی و باطنی‌اش سرچشمه نمی‌گیرد. گفتگوی واقعی که نزاع میان کشیش پرشور و روحی مأیوس را بر ملا می‌سازد، ذاتاً بیان‌نشدنی است. چکاچک پیر صلابت شمشیربازی معنوی آنان از چشم ما پنهان می‌ماند. کلماتشان بازقه تابان فیض را اعلام می‌کند یا راه را برای آن هموار می‌سازد. پس در اینجا جریان کلمات آن‌گونه که معمولاً در گفتگوها رخ می‌دهد نیست، در حالی که شدت فوق‌العاده این گفتگو و تنش فزاینده و خاموشی نهایی‌اش این باور را در ما پدید می‌آورد که شاهدان خوشبخت توفانی ماوراءطبیعی بوده‌ایم. خود کلمات بسیار سنگین است، ظنن سکوتی است که همانا گفتگوی واقعی میان دو روح است؛ اشاره‌ای به راز آنهاست؛ و اگر بتوان گفت، آن سوی سکه «سپای اهی» است. بعداً که کشیش نمی‌خواهد با ارائه نامه کنتس از خودش دفاع

شایان ذکر است که برسون با ناچیز شمردن عناصر روان‌شناختی و در حداقل نگه داشتن عناصر دراماتیک، با دو نوع واقعیت ناب مواجه شده است. از یک سو، همان‌گونه که دیدیم سپای ظاهری بازیگر است، تهی از هرگونه بیان نمادین که فقط پوسته ظاهری است و در محیطی قرار گرفته که عاری از هرگونه تصنع است، و در سوی دیگر چیزی است که باید آن را «واقعیت مکتوب» بنامیم. در واقع، وفاداری برسون به متن برنابوس، یعنی امتناعش از اینکه آن را اقتباس کند بلکه آن را دلمشغولی متناقض‌نما که می‌خواهد بر ویژگی ادبی اثر تأکید ورزد، خود بخشی از همان دیدگاه از پیش تعیین شده‌ای است که در قبال کارگردانی بازیگرانش و گزینش مکان رویدادها دارد. برسون همان‌گونه با رمان رفتار می‌کند که با شخصیت‌هایش. رمان، واقعیتی است مسلم، واقعیتی است که آن را همان‌گونه که هست باید پذیرفت. نباید سعی کرد آن را بر موقعیتی معلوم و آماده منطبق ساخت، نباید آن را دستکاری کرد تا با این نیاز گذرا که چیزی را توضیح دهد هماهنگ شود، بلکه برعکس باید آن را کاملاً همان‌طور که هست پذیرفت. به همین دلیل، برسون هیچ‌گاه متن را فشرده و خلاصه نمی‌کند، بلکه بخشهایی از آن را حذف می‌کند. در نتیجه، آنچه باقی مانده بخشی از متن اصلی است. همان‌گونه که یک قطعه از سنگفرش مرمر نیز مرمر است، کلمات فیلم نیز همچنان بخشی از رمان است. البته، تأکید ظریف بر ویژگی ادبی آنها را می‌توان نوعی جستجوی سبک‌پردازی هنری دانست که درست نقطه مقابل واقعگرایی است. ولی واقعیت این است که در این مورد واقعیت همان محتوای توصیفی متن، خواه جنبه اخلاق و خواه جنبه عقلانی آن نیست — بلکه خود متن است یا بهتر بگوییم خود سبک است. بدیهی است واقعیتی که از یک مرحله از رمان برگرفته شده و واقعیتی که دوربین مستقیماً ثبت می‌کند نمی‌تواند باهم جور شوند یا باهم رشد یابند یا یکی شوند. برعکس، تأثیری که از کنار هم گذاری آنها حاصل می‌آید، تفاوتشان را مؤکد می‌سازد. این دو واقعیت، پهلوی به پهلوی هم،

اشتروهایم و درایر دریافته بودند، از نو کشف کند. حال اگر یک و فقط یک ویژگی فیلم صامت باشد که ذاتاً نتواند با صدا سازگار شود، همانا ظرافت نحوی (Syntactical) مونتاژ و بیان در بازیگری فیلم است، یعنی همان چیزی که عملاً از ضعف فیلم صامت منشأ می‌گیرد. ولی همه فیلمهای صامت چنین نیستند. حسرت سکوتی را خوردن که پدید آورنده لطیف نوعی نمادگرایی بصری بوده است، آن به اصطلاح تقدم تصویر را بی‌دلیل با کار اصلی سینما — که تقدم امر عینی است — در هم می‌آمیزد. نبود حاشیه صوتی در فیلمهای حرص، نوسفراویا شور ژن درک [مصائب ژاندارک]، معنایی کاملاً متفاوت با سکوت فیلمهای کالیگاری، نیلونگ‌ها یا الدورادو* [هاوارد هاکس، ۱۹۶۶] دارد. سکوت در فیلمهای اخیر نوعی ناکامی است، نه مبنای یک شکل بیانی. فیلمهای دسته اول به رغم سکوتشان وجود دارند نه به خاطر سکوتشان. از این نظر، اختراع حاشیه صوتی فقط یک پدیده علمی تصادفی است نه آن‌گونه که می‌گویند انقلابی زیبایی‌شناختی. زبان فیلم، مانند زبان افسانه‌های ازوپ^۵ مهم است و به رغم شواهد ظاهری، تاریخ سینما پیش و پس از ۱۹۲۸ تداومی ناگسسته دارد. این گسستگی، حکایت روابط میان بیانگرایی و واقعگرایی است. صدا مدتی بیانگرایی را از میان برداشت ولی بعداً با آن هماهنگ شد. ولی از سوی دیگر، صدا به صورت جزء بی‌واسطه تکامل پیوسته واقعگرایی درآمد.

شگفت این‌که امروز باید احیای آن نمادگرایی کهن را در تئاترترین، یعنی پرگفت‌گوترین، شکلهای فیلم ناطق جستجو کنیم، درحالی‌که واقعگرایی پیش از دوران ناطق که در فیلمهای اشتروهایم تجلی داشت عملاً دیگر ادامه نیافت. با این

کند، از روی فروتنی یا رنج‌طلبی نیست بلکه بیشتر به این دلیل است که هیچ مدرک محسوسی آن قدر ارزش ندارد که در دفاع یا اتهامش نقشی بازی کند. مدرک کنتس ذاتاً پذیرفته‌تر از مدرک شانتال نیست، و هیچ یک حق ندارد خداوند را به شهادت فراخواند.

فن کارگردانی برسون را جز در سطح قنیت زیبایی‌شناختی‌اش نمی‌توان بخوبی ارزیابی کرد، هر چند شاید تا اینجا به قدر کفایت به این نیت نیرداخته‌ایم. با این حال، احتمال دارد که متناقض‌نمای شگفت‌آور فیلم اینک کمی آشکارتر شده باشد. در واقع، نخستین بار ملویل^۱ بود که در فیلم سکوت دریا^۲ متن را مقابل تصویر قرارداد. شایان ذکر است که دلیل او نیز میل به وفاداری به متن بود. ولی ساختار کتاب و رسور^۳ نیز خودش نامعمول بود. برسون در فیلم خاطرات از تجربه ملویل فراتر رفته و نشان داده که اصالت این تجربه چقدر تضمین شده بوده است و برسون آن تجربه را به نتایج نهایی‌اش رسانده است.

آیا خاطرات فقط فیلمی صامت با میان‌نویس‌های ناطق است؟ همان‌گونه که دیدیم، واژه ملفوظ همچون جزئی واقعگرایانه وارد تصویر نمی‌شود. و حتی وقتی ادا می‌شود، بیشتر حالت از برخوانی ایرا را دارد. در نگاه نخست، فیلم از دو چیز ساخته شده است؛ از یک سو، متن خلاصه شده رمان و از سوی دیگر، تصاویری که هرگز ادعای جانشینی متن را ندارند. هرچه ادا می‌شود دیده نمی‌شود، در ضمن چیزی نیست که هم دیده و هم ادا شود. در بدترین حالت، با حسن نیت انتقادی می‌توان گفت که برسون نسخه‌ای مصور و ناطق و نه کمتر از آن را جایگزین رمان برناتوس کرده است.

بنابراین اگر قرار است به کنه اصالت و جسارت برسون پی ببریم، باید از این انحلال آشکار هنر سینما آغاز کنیم.

نخست آن‌که اگر برسون به فیلم صامت «باز می‌گردد»، یقیناً، به رغم فراوانی نماهای درشت، به این دلیل نیست که می‌خواهد دوباره به بیانگرایی تئاتری — که نوعی ناتوانی است — روی آورد، بلکه می‌خواهد شان سپای انسانی را، بدان سان که

۱. Jean-Pierre Melville (۱۹۱۷-۱۹۹۷)، کارگردان فرانسوی.

2. *Silence de la mer*

3. *Vercors*

4. *Eldorado*

۵. Aesop، نویسنده یونانی که شش سده پیش از میلاد مسیح می‌زیسته و خالق افسانه‌های ازوپ است.

حال آشکار است که عمل برسون تا اندازه‌ای به کار اشتروهایم و زنوار ربط دارد. این تفکیک صدا و تصویر مربوط به آن را جز با پژوهشی ژرف در زیبایی‌شناسی واقعگرایی صدایی نمی‌توان به شایستگی دریافت. اشتباه است اگر صدا را توضیح متن یا تفسیری بر تصویر بدانیم. ما بر اساس حس‌ان صدا و تصویر را جدا از هم می‌دانیم، و آنچه این گمان را تقویت می‌کند همانندی آنهاست. این همانندی، تضاد برسونی میان انتزاع و واقعیت را همچنان برقرار نگه می‌دارد، که در سایه آن فقط با یک موقعیت واحد مواجه می‌شویم — واقعیت روان انسان. برسون به هیچ وجه به بیانگرایی فیلم صامت باز نمی‌گردد بلکه یکی از اجزای واقعیت را حذف می‌کند تا بتواند دوباره آن را، با نوعی سبک پرداختگی آگاهانه بر حاشیه صوتی و تقریباً جدای از تصویر، بازسازی کند. به عبارت دیگر، چنین می‌نماید که انگار ضبط نهایی صدا فقط شامل دو چیز بوده است: یکی صدایی که بی‌واسطه و با وفاداری و سواس‌آمیز ضبط شده، و دیگری متنی که بعداً بر پایه یک صدای یکنواخت همزمان شده است. ولی، همان‌گونه که معلوم کرده‌ایم، این متن خود یک واقعیت ثانویه، نوعی «واقعیت مسلم زیبایی‌شناختی» است. واقعگرایی این متن سبک آن است، در حالی که سبک تصویر در درجه اول واقعیت آن است، و سبک خود فیلم دقیقاً تضاد میان این دو است.

برسون یک بار برای همیشه این سخن یاوه منتقدان را بی‌اعتبار می‌سازد که می‌گویند صدا و تصویر نباید تکرار هم باشند. برعکس، گیراترین لحظات فیلم آنهاست که صدا و تصویر هر دو یک چیز را می‌گویند، البته هریک به شیوه خودش. صدا هرگز در خدمت تکمیل دیده‌های ما نیست بلکه آن را تشدید می‌کند همان‌گونه که جعبه صدای ویلون، ارتعاش سیمها را تقویت و تشدید می‌کند. ولی این تمثیل از نظر دیالکتیکی نامناسب است، زیرا این تشدید چنان نیست که ذهن آن را چیزی ناجور ببیند، به آن‌گونه که گاهی یک رنگ درست بر طرحی نمی‌نشیند. در اینجا، رویداد معنای

واقعی‌اش را در حاشیه به دست می‌آورد. دلیلش آن است که این فیلم اساساً بر پایه این رابطه بنا شده است که در اواخر فیلم تصاویر چنین قدرت احساسی پیدا کنند. بهیوده است اگر بخواهیم زیبایی حیرت‌آور آن را فقط در آنچه مشهود است بیابیم. شک داریم بتوان فیلم دیگری یافت که قله‌های مجزای تصاویرش چنین فریبنده باشد. نبود ترکیب‌بندی تجسمی در آنها و حالت ایستا و ناشیانه بازیگران، تماشاگر را در مورد ارزش آنها در کل فیلم به اشتباه می‌اندازد. به علاوه، این افزایش تأثیر، مرهون تدوین نیست. [چون در اینجا] ارزش هر تصویر به تصاویر پیش و بعدش بستگی ندارد. بلکه تصاویر بیشتر نوعی انرژی ساکن را به وجود می‌آورند، مانند صفحات موازی یک خازن. این انرژی و حاشیه صوتی فیلم از نظر توان زیبایی‌شناختی چنان باهم تفاوت دارند که تنش تحمل‌ناپذیر به وجود می‌آید. به این ترتیب، رابطه تصویر و متن به سوی اوج خود می‌رود، در حالی که برتری با دومی است. بنابراین، کاملاً طبیعی است که وقتی منطبق چنین قاهر غلبه دارد، تصویر دیگر نمی‌تواند چیزی ارائه کند و باید ناپدید شود. تماشاگر گام به گام به سوی این ناپدید شدن حواس رانده شده است که تنها بیان آن نوزی است بر پرده خالی.

این همان جایی است که فیلم به اصطلاح صامت و واقعگرایی والای آن به سوی ناپدید کردن تصویر و جایگزینی آن با متن رمان پیش می‌رود. ولی در اینجا داریم نوعی زیبایی‌شناسی انکارناپذیر، نوعی دستاورد والای سینمای ناب را تجربه می‌کنیم. همان‌گونه که صفحه سفید مالارمه^۱ و سکوت رمبو^۲ عالیت‌ترین مرحله زبان است، پرده خالی از تصویر و بازگشته به ادبیات نیز پیروزی واقعگرایی سینمایی است. صلیب سیاه بر پرده سفید، که همچون صلیب‌های روی برگه‌های معمولی یادبود مردگان ناشیانه ترسیم شده، تنها اثری است که «فرض»

۱. Mallarmé (۱۸۴۲-۱۸۹۸)، شاعر نمادگرای فرانسوی.

۲. Rimbaud (۱۸۵۴-۱۸۹۱)، شاعر نمادگرای فرانسوی.

دیگری ساخته شود که شالوده‌اش رمان باشد. به هیچ وجه نمی‌توان فیلم را با رمان «مقایسه» کرد یا گفت «شایسته» آن هست یا نه. بلکه آفرینش زیبایی‌شناختی جدیدی است، یعنی رمان از طریق سینما تکثیر و تشدید شده است.

تنها روش قابل مقایسه‌ای که از آن نمونه‌هایی در دست است، فیلمهایی درباره تابلوهای نقاشی است. [لو چیانو] اِمر^۱ یا آلن رنه نیز به اثر اصلی وفا دارند، ماده خام آنها تابلوی نقاشی است که خود از قبل کمال یافته و کامل است؛ واقعیتی که با آن مواجهند موضوع تابلو نیست، بلکه خود تابلوست، همان‌گونه که متن رمان برای برسون واقعیت است. ولی وفاداری آلن رنه به ون‌گوگ چیزی نیست جز شرط مقدم همزیستی سینما و نقاشی. به همین دلیل است که معمولاً نقاشان از درک کل این روش کاملاً عاجز می‌مانند. اگر این فیلمها را جز ابزاری هوشمندانه و مؤثر و حتی ارزشمند برای همگانی کردن نقاشی ندانیم — که بی‌تردید چنین نیز هستند — چیزی از زیست‌شناسی زیبایی‌شناسی آنها نفهمیده‌ایم.

اما این مقایسه با فیلمهای درباره نقاشی فقط تا اندازه‌ای معتبر است. زیرا این قبیل فیلمها از همان آغاز به قلمرو آثار صفرای زیبایی‌شناختی محدود شده‌اند. این فیلمها چیزی به تابلوها می‌افزایند، حیات آنها را طولانی می‌سازند، آنها را از قید قابشان رها می‌کنند، ولی هرگز نمی‌توانند ادعا کنند که خود تابلوهايند.^۲

ون‌گوگ آلن رنه شاهکاری صغرا (minor) است که از اثری کبرا (major) استفاده می‌کند و آن را دقیقاً تشریح می‌سازد ولی جایگزین آن نمی‌شود. این محدودیت ذاتی دو دلیل دارد. نخست اینکه بازسازی تصویری در هنگام نمایش نمی‌تواند ادعا کند که جایگزین اصل است یا در هویت آن سهم است؛ و اگر بتواند،

(assumption) یک تصویر بر جای گذاشته و گواه چیزی است که واقعیتش جز یک نشانه نیست.

با فیلم خاطرات اقتباس سینمایی به مرحله تازه‌ای می‌رسد. تاکنون، سینما می‌خواسته با برگردان زیبایی‌شناسی رمان به زبانی دیگر، جایگزین آن شود. تاکنون وفاداری به متن به معنای احترام به روح رمان بوده، اما باید معادله‌ای لازم را نیز پیدا می‌کردند، یعنی باید نیازهای دراماتیک تئاتر یا تأثیرگذاری مستقیم تصویر سینمایی را نیز در نظر می‌گرفتند. متأسفانه، قاعده رایج همچنان این خواهد بود که این موارد را در نظر بگیرند. ولی باید در نظر داشت که دلیل خوبی فیلمهای شیطان در تن و سفوفی روستایی نیز کاربرد همین موارد است. متضانه‌ترین نظر درباره چنین فیلمهایی این است که آنها به همان خوبی کتابهایی هستند که از آنها اقتباس شده‌اند.

در حاشیه این قاعده باید ذکر کنیم که اقتباس آزاد از برخی کتابها نیز وجود دارد، مانند کاری که رنوار در فیلمهای گردشی در ییلاق یا مادام بوواری کرده است. در این موارد، مسئله به‌گونه‌ای دیگر حل شده، به این معنی که متن اصلی منبع الهام فیلم بوده است. در اینجا وفاداری به متن، شباهت ذاتی فیلمساز و رمان‌نویس است، نوعی تفاهم همدلانه عمیق است. در این موارد، فیلم به جای آنکه خود را جایگزین متن جلوه دهد، قصد دارد در کنار کتاب قرار گیرد — تا با آن جفت شود، همچون ستاره‌های توأم. این فرض، که فقط جایی که نبوغ باشد به کار می‌آید، نافی این امکان نیست که گاهی فیلم می‌تواند دستاوردی عظیمتر از الگوی ادبی آن باشد، همچون فیلم رودخانه اثر رنوار.

با این حال، فیلم خاطرات چیز دیگری است. در این فیلم تضاد میان وفاداری و آفرینش دوباره را می‌توان، در تحلیل نهایی، به تضاد میان سینما و ادبیات تقلیل داد. در اینجا، مسئله برگردان در میان نیست، مهم نیست که فیلم چقدر به متن وفادار است یا چقدر عقلانی است. نیز، مسئله الهام‌گیری آزاد به قصد ساختن نمونه‌ای مشابه در میان نیست. بلکه قرار است بنای

۱. Luciano Emmer (? - ۱۹۱۸)، کارگردان ایتالیایی.

۲. دست‌کم تا زمان ساخته شدن فیلم آقای پیکسو که، همان‌گونه که خواهیم دید، شاید این نظریه انتقادی را بی‌اعتبار سازد.

بپذیریم، دیگر تلاش در جهت نوشتن رمان بر روی فیلم بهبود و محال نخواهد بود. ولی فیلم خاطرات ثابت کرده که توجه به تفاوت‌های رمان و سینما بیشتر متمرکز است تا توجه به شباهت‌هایشان، یعنی فیلم باید وجود رمان را تأیید کند نه اینکه رمان در فیلم حل شود. دشوار است بگوییم که این فیلم اساساً به اثر اصلی وفادار است یا نه، زیرا فیلم خود رمان است. ولی مطمئناً فیلم نهایی از کتاب بهتر نیست (این نوع داوری بی‌معناست...)، هر چند «افزون» بر آن است. لذت زیبایی‌شناختی که از فیلم برسوزن می‌بریم، هر چند سپاسمان را نثار نبوغ برناتوس می‌کنیم، شامل همه چیزهایی است که رمان ارائه می‌دهد، به علاوه انکسار آن در سینما.

پس از برسوزن، کسانی مانند اورانش و بوس را می‌توان در عرصه اقتباس سینمایی به ویولت - لو - دوک^۱ تشبیه کرد.

(کایه دو سینما، شماره ۳، ۱۹۵۱)

بهتر است که استقلال زیبایی‌شناختی‌اش را از میان بردارد، زیرا نقطه آغاز فیلم‌های درباره تابلوهای نقاشی دقیقاً نادیده گرفتن چیزی است که این استقلال زیبایی‌شناختی بر پایه آن استوار است، یعنی این واقعیت که تابلوهای نقاشی در مکان محصورند و خارج از زمان وجود دارند. و چون سینما به مثابه هنر مکان و زمان، نقطه مقابل تابلو نقاشی است، می‌تواند چیزی به آن بیفزاید. ولی میان سینما و رمان چنین تقابلی برقرار نیست. نه تنها هر دو هنرهایی روایتی‌اند، یعنی هنرهای وابسته به زمان‌اند، بلکه حتی نمی‌توان بدون شواهد تجربی فرض کرد که تصویر سینمایی اساساً فروتر از تصویری است که واژه مکتوب برمی‌انگیزد. ظاهراً قضیه درست برعکس است. ولی موضوع ما این نیست. کافی است که رمان‌نویس نیز همچون فیلمساز در پی نمودار ساختن جهان واقعی باشد. اگر این تشابه‌های بنیادین را

۱. Viollet-le-Duc، معمار و نویسنده فرانسوی (۱۸۷۹-۱۸۱۴)، ترمیم‌کننده کلیساها و عمارات باستانی، مانند توترادام و لاسنت شایل، نظری این بود که هر بنا را نه بر اساس وضعیت مشهودش بلکه بر مبنای اصول معماری باید مرمت کرد که اساس شکل‌های (فرم‌های) آن را تشکیل می‌دهند. نتایجی که وی و پیروانش به بار آوردند غالباً نه به خاطر خود آن نتایج، بلکه بیشتر به این دلیل مورد انتقاد قرار گرفت که کاربرد آنها امکان هیچ راه‌حل دیگری را باقی نمی‌گذاشت. — توضیح از هیوگری.

چارلی چاپلین

چارلی شخصیتی اسطوره‌ای است

چارلی شخصیتی اسطوره‌ای است و از هر ماجراجویی که در آن درگیر می‌شود فراتر می‌رود. برای توده مردم، چارلی شخصی است که پیش و بعد از دو فیلم خیابان آرام^۱ و زائر وجود دارد. برای صدها میلیون انسان ساکن سیاره زمین، چارلی قهرمانی است همچون اولیس یا رولان^۲ در دیگر تمدنها — ولی فرقتش در این است که ما قهرمانان کهن را از خلال آثاری ادبی می‌شناسیم که کامل‌اند و ماجرا و تجلیات گوناگونشان یک بار برای همیشه مشخص شده است.

ولی چارلی همیشه آزاد است که در فیلمی دیگر ظاهر شود. چارلی زنده، آفریننده و نگهبان چارلی «شخصیت» است.

چارلی و اشیا

نقش کاربردی اشیا، وابسته است به نوعی نظام انسانی حاکم بر اشیا که خودش هم کاربردی است و هم نگاهی به آینده دارد. در جهان ما اشیا ابزارند، که کارآیی برخی بیشتر و برخی کمتر است؛ اما همگی برای منظور ویژه‌ای ساخته شده‌اند. ولی آن‌گونه که به ما خدمت می‌کنند در خدمت چارلی نیستند. همان‌گونه که جامعه انسانی هیچ‌گاه او را، ولو به طور موقت، نمی‌پذیرد مگر آنکه سوء تفاهمی رخ داده باشد. هر زمان که چارلی می‌خواهد چیزی را به همان منظوری که برایش ساخته شده است، یعنی در چارچوب جامعه ما، به کار بگیرد یا این کار را به شیوه‌ای بسیار غریب و ناشیانه (بوژه در پشت میز) انجام

اما چه چیز چارلی را به تلاش وامی‌دارد؟

تداوم و انسجام هستی زیبایی شناختی چارلی، فقط از طریق فیلمهایی است که بازی می‌کند. توده مردم بیشتر او را از چهره‌اش و بوژه از سبیل کوچک ذوزنقه‌ای‌اش و راه رفتن اردک‌وارش می‌شناسند تا از لباسهایش، که چندان در خدمت خنده‌آفرینی نیست. در زائر او را فقط در دو لباس می‌بینیم: لباس محکومین و لباس مردی روحانی. در شمار زیادی از فیلمهای دیگر، لباس رسمی عصرانه یا کت خوش‌دوخت میلیونرها را به تن دارد. اگر آن امور ثابت درونی را که مهم‌اند و در واقع این شخصیت را شکل می‌دهند درنیابیم، این «علائم» جسمانی چندان اهمیتی ندارد. ولی شرح و توصیف عوامل درونی چندان آسان نیست. یکی از راههایش این است که واکنش او را در قبال رویدادی معین بسنجیم، برای نمونه وقتی جهان مانعی بسیار بزرگ در جلوی علم می‌کند، وی هیچ سرسختی نشان

1. Easy Street

۲. Roland، سردار قشون شارلمانی که ... به سال ۷۷۸ میلادی در جنگی علیه کوهستانیان باسک ... کشته شد. — فرهنگ فارسی معین.

می‌دهد یا خود اشیا تقریباً آگاهانه از خدمت او سر می‌پیچند. در فیلم لذت یک روز^۱ هر وقت در ماشین قدیمی فورد را باز می‌کند موتور از کار می‌ایستد. در فیلم ساعت یک صبح^۲ تخت‌خوابش در جهات گوناگون حرکت می‌کند و مانع از خوابیدن او می‌شود. در فیلم مغازه سماری^۳ ساعت شاطره‌داری را خرد می‌کند و قطعات آن همچون کرم شروع به حرکت می‌کنند. ولی برعکس، اشیایی که به او چنان خدمت نمی‌کنند که به ما، در واقع بهتر به کارش می‌آیند. زیرا وی برحسب نیازش در هر لحظه آنها را به منظورهای گوناگون به کار می‌گیرد.

در خیابان آرام چراغ گاز کنار خیابان کار نقاب بهوشی را انجام می‌دهد و عامل ترس و هراس آن منطقه را خفه می‌سازد. کمی بعد چارلی با یک بخاری چدنی به سر مرد می‌کوبد و او را نقش بر زمین می‌کند، در حالی که ضربه باتون او «که برای همین کار ساخته شده است» فقط صدای ناچیزی در گوش مرد ایجاد می‌کند. در ماجراجو^۴ شبیه تیر چراغ برق می‌شود و از چشم پلیس مخفی می‌ماند. در فیلم کرانه آفتابی^۵ از پیراهنش به جای سفره، دستگیره، حوله و مانند آن استفاده می‌کند. چنین می‌نماید که انگار اشیا می‌خواهند چنان به وی خدمت کنند که فرع بر کاربردهای آنها در جامعه است. زیباترین مورد از این کاربرد نامرسوم، رقص مشهور نان است که به کرئوگرافی بسیار نامعمولی تبدیل می‌شود.

به یکی دیگر از شیرین‌کاریهای ویژه او نظر می‌اندازیم. در فیلم ماجراجو چارلی گمان می‌کند که با انداختن سنگهای پی در پی از بالای صخره بر سر زندانبانانی که تعقیبش می‌کنند، توانسته از چنگشان بگریزد. ولی زندانبانها در واقع روی زمین دراز کشیده‌اند و کمابیش به این قضیه بی‌توجه‌اند. چارلی به جای اینکه فرصت را غنیمت شارد و فرار کند همچنان به سوی آنان سنگ می‌اندازد و برای اینکه کارش را تکمیل کند این بار خاک بر سرشان فرو می‌ریزد. در ضمن، حواسش نیست که یکی از زندانبانها به پشت سرش آمده و دارد او را تماشاً می‌کند. همین که می‌خواهد سنگ دیگری بردارد دستش به

کفش زندانبان می‌خورد. واکنش او در این لحظه شگفت‌آور است. چارلی به جای اینکه سعی کند بگریزد، که در این مورد بی‌فایده خواهد بود، یا اینکه سرنوشت رنج‌آورش را بپذیرد و خودش را تسلیم کند، آن کفش ناخوشایند را با مشت خاک می‌پوشاند. هم ما و هم تماشاگر بغل دستی می‌زنیم زیر خنده. در وهله اول، این خنده حالت یکسانی دارد. ولی من خنده حاصل از این شیرین‌کاری را بیست بار در سالنهای مختلف «گوش کرده‌ام». در جایی که تماشاگران یا دست‌کم بخشی از آنان روشنفکر، مثلاً دانشجو، بودند موج دیگری از خنده که جنسی دیگر داشت برپا می‌شد. در این لحظه، دیگر خنده‌ای یکسان در سراسر سالن شنیده نمی‌شد بلکه مجموعه‌ای از پژواکها بود. موج دیگری از خنده بود که از ذهن تماشاگران، گویی از دیوارهای نامرئی یک ژرفنا بازتاب می‌یافت. این خنده‌های پژواک‌یافته همیشه شنیدنی نیستند؛ و بیش از همه به خود تماشاگران بستگی دارند، ولی دلیل عمده‌شان این است که شیرین‌کاریهای چارلی اغلب چنان کوتاه‌مدت‌اند که این زمان فقط برای «گرفتن» آنها کافی است و زمان اضافی بعد از آنها وجود ندارد تا بتوان درباره‌شان اندیشید. این روش درست مخالف روشی است که تماشاگران تئاتر خواهان آن‌اند. هر چند چارلی تعلیم‌یافته سالنهای موسیقی بود، ولی کم‌دی‌اش را پیراسته بود و به هیچ وجه نمی‌خواست از آن سوءاستفاده کند. نیاز بسادگی و تأثیرگذاری یک قطعه شیرین‌کاری ایجاد می‌کند که آن قطعه بسیار روشن و موجز باشد؛ و چارلی که به این کمال دست یافته است نمی‌خواهد از آن بهره‌برداری ناجبا بکند.

فن شیرین‌کاریهای چارلی بررسی ویژه‌ای می‌طلبد که در اینجا مجالش نیست. احتمالاً همین قدر کافی است که روشن کرده‌ایم این شیرین‌کاریها از نظر سبک به کمال نهایی و بالاترین

1. *A Day's Pleasure*2. *One A. M.*3. *The Pawnshop*4. *The Adventurer*5. *Sunnyside*

هر کاری می‌زند که اصل بنیادینش، مبنی بر اینکه هیچ‌گاه طول شیرین‌کاری از حد لازم بیشتر نشود، محفوظ بماند. همین که در سایه استعدادی که برای استفاده از عوارض زمین و اشیای دم دست دارد از شر دو نگاهبان خلاص می‌شود و خطر را از سر می‌گذرانند، فوراً هرگونه احتیاط را کنار می‌گذارد و چوب این بی‌احتیاطی را هم خیلی زود می‌خورد. ولی این بار خطر چنان جدی است که نمی‌تواند راه‌حلی فوری برایش بیابد — هر چند خیالش آسوده است که حتماً راه‌حلی خواهد یافت — لذا نمی‌تواند از عمل واکنشی و تظاهر به بداهه‌پردازی فراتر برود. در یک لحظه، چارلی ادای خلاص شدن از مهلکه را درمی‌آورد و خطر، در خیال او، با ضربه محوکننده یک پاک‌کن از میان می‌رود. با این حال احمقانه است اگر اداهای چارلی را همچون کبکی بدانیم که سرش را زیر برف فرومی‌کند. تمامی حالت و رفتارهای چارلی این فرض را نفی می‌کند؛ کار او بداهه‌پردازی محض است، تخیل نامحدود در برابر خطر است. اما سرعت پیشامد خطر و مهتر از همه سرشت خشن آن در تضاد با حالت شادی بخش ذهن، که در این موقعیت شکل آگاهانه‌ای به خود می‌گیرد، این بار به او امکان نمی‌دهد که بی‌درنگ بگریزد. وانگهی، چه کسی می‌تواند بگوید که آیا رفتار او — اینکه نگاهبان را شگفت‌زده می‌کند چون او انتظار دارد چارلی بترسد — سرانجام امکان فرار در لحظه آخر را برایش فراهم نمی‌کند؟ چارلی به جای حل مشکل چاره‌ای ندارد جز اینکه وانمود کند امور آن‌گونه که به نظر می‌رسند نیستند.

در واقع، این کنار زدن خطر، شیرین‌کاری شماره یک ویژه چارلی است. از جمله شیرین‌کاریهایش باید آن لحظه مشهور فیلم دوش فنگ^۱ را نام برد که خودش را به شکل درخت استار می‌کند. در واقع «استار» واژه مناسبی نیست، بلکه بهتر است بگوییم از درخت «تقلید» می‌کند. حتی می‌توانیم بگوییم واکنشهای دفاعی چارلی، به جذب دوباره زمان در مکان

درجه دست یافته‌اند. ابلهانه است اگر چارلی را دلقکی نابغه به شمار آوریم. اگر سینما هم در کار نبود، بی‌گمان وی باز هم دلقکی نابغه بود، ولی سینما به وی امکان داده است که کمدی سیرکها و سالنهای موسیقی را به بالاترین سطح زیبایی‌شناختی برساند. چاپلین به رسانه سینما نیاز داشت تا بتواند کمدی را از قید محدودیتهای فضا و مکان صحنه تئاتر یا سکوی سیرک کاملاً برهاند.

با کمک دوربین فیلمبرداری، پرداخت جلوه کمیک، که در تمام مدت با وضوح کامل به تماشاگر ارائه می‌شود دیگر به چنان طول و تفصیلی نیاز ندارد تا همه تماشاگران بتوانند آن را دریابند و لذت ببرند بلکه برعکس حالا می‌توان آن را تا جایی که ممکن است پیراسته و مختصر کرد. از این رو، ساختن و دستگاه هر شیرین‌کاری به حداقل کاهش می‌یابد، و به این ترتیب، دستگاهی بسیار ظریف و حساس پدید می‌آورد که به کوچکترین حرکات فتر واکنش نشان می‌دهد.

به علاوه، نکته مهم آن است که بهترین فیلمهای چاپلین را می‌توان بارها تماشا کرد بی‌آنکه لذت آن کاهش یابد — و در واقع، نکته در همین کیفیت خلاف معمول است. حقیقت انکارناپذیر این است که لذت ناشی از برخی شیرین‌کاریهای او پایان‌ناپذیر است و عمق زیادی دارد. و در این نکته نیز حقیقتی والا نهفته است: قالب کمدی و ارزش زیبایی‌شناختی در گرو غافلگیری نیست. غافلگیری در همان بار نخست پایان می‌یابد و جایش را لذتی ظریفتر می‌گیرد که همانا شگفتی ناشی از پیش‌بینی رویدادها و تشخیص کمال است.

چارلی و زمان

واقعیت هرچه باشد، بروشنی می‌توان دید که شیرین‌کاری بالا، در زیر آن غافلگیری کمیک اولیه، زرفنایی را می‌گشاید که به تماشاگر، بی‌آنکه به او فرصت تجزیه و تحلیل بدهد، سرگیجه لذت‌آوری را القا می‌کند؛ سرگیجه‌ای که سرعت لحسن خنده تماشاگران را رقم می‌زند. دلیلش این است که چارلی دست به

1. Shoulder Armes

هر فکر آزاردهنده. نکته مهم آن است که این حرکت چارلی هیچ‌گاه مستقیماً به جلو نیست. حتی وقتی این حرکت را مقابل همبازیهایش انجام می‌دهد، کاری می‌کند که رویش به سویی دیگر باشد. شاید پینه‌دوزی بگوید که این به دلیل کفشهای بسیار بزرگش بوده است. ولی شاید بتوانیم این واقعگرایی ظاهری را نادیده بگیریم و در سبک و کاربرد مشخص این حرکت تند و کوتاه به عقب، بازتاب دیدگاهی بس معتبر را در قبال امور این جهان مشاهده کنیم. به عبارت دیگر، چارلی هیچ‌گاه دوست ندارد که، اگر بتوانیم این جمله را بگوییم، مستقیماً با مشکلی روبه‌رو شود. بلکه ترجیح می‌دهد غافلگیرانه و از پشت به آن برخورد. از سوی دیگر بویژه هنگامی که ظاهراً هیچ منظور مشخصی ندارد، مثلاً وقتی که ادای انتقام گرفتن را درمی‌آورد، این حرکت بیان کامل این تصمیم همیشگی اوست که نمی‌خواهد به گذشته متصل باشد، نمی‌خواهد چیزی را به دنبال خود بکشد. به علاوه، در این حرکت ستودنی او هزار نکته ظریف نهفته است که نخستین نکته آن انتقام عبوسانه از کسی است، و آخرین آن احساس شادی است: «دیدنی آخرش خلاص شدم». البته این حرکت او زمانی چنین معنایی دارد که نمی‌خواهد نخی نامرئی را که به پایش بسته شده از آن جدا کند.

گناه تکرار

استفاده چارلی از اعمال مکانیکی، بهایی است که او باید برای جدایی‌اش از روند معمول رخدادها و کارکرد مرسوم اشیا بپردازد. از آنجا که برای او اشیا هیچ آینده‌ای ندارند یعنی در خدمت هدف و منظوری نیستند، وقتی چارلی برای مدتی با شینی مشغول می‌شود بی‌درنگ نوعی رابطه مکانیکی با آن برقرار می‌کند، نوعی وضعیت ظاهری که در آن دلیل اصلی

می‌انجامد. چارلی که در خطری وحشتناک و گریزناپذیر گرفتار آمده است، خودش را در پشت نموده‌های ظاهری پنهان می‌کند، همچون خرنجی که خود را زیر ماسه‌ها فرومی‌برد. در آغاز فیلم ماجراجو، محکوم را می‌بینیم که از زیر توده شن بیرون می‌آید و همین که سر و کله خطر پیدا می‌شود دوباره خودش را زیر شن‌ها پنهان می‌کند.

درخت نقاشی شده‌ای که چارلی در آن پنهان شده، به شیوه‌ای با درختان واقعی جنگل درمی‌آمیزد که کاملاً «توهم انگیز» است. آدم به یاد آن حشرات کوچک چوب ماندی می‌افتد که نمی‌توان آنها را از شاخه‌های نازک درخت تمیز داد یا آن حشرات کوچک هندی که می‌توانند خود را به شکل برگ درآورند، حتی به شکل برگهایی که کرم‌های ابریشم آنها را جویده‌اند. چارلی درخت شده، ناگهان همچون یک گیاه بی‌حرکت می‌شود، درست مانند حشره‌ای که خود را به مردن زده است، و این خود یکی دیگر از شیرین‌کاریهای او در فیلم ماجراجوست، آنجا که وانمود می‌کند تیری که زندانبان شلیک کرده او را به قتل رسانده است. ولی آنچه چارلی را از حشره متمایز می‌کند، سرعت بازگشت وی از آن حالت انفصال مکانی به جهان واقعی است، بازگشت به حالتی که بی‌درنگ آماده عمل است. چارلی، بی‌حرکت درون درخت، گروهی از سربازان آلمانی را که به او نزدیک می‌شوند با حرکات سریع و دقیق «شاخه‌هایش» نقش بر زمین می‌کند.

واکنش تند و کوتاه، مشخصه چارلی است

چارلی، جدایی خود را از این جهان طبیعی و اجتماعی که ما گرفتارش هستیم و، برای ما، موجب حسرت و نازاحتی است با حرکتی ساده و در عین حال والا بیان می‌کند، یعنی آن حرکت تند و کوتاه به عقب که در بسیاری مواقع به یکسان به کار می‌برد: از نگه داشتن خودش روی پوست موز گرفته تا جان به در بردن از رأس جالوت^۱، و به گونه‌ای آرمانگرایانه در گریز از

۱. head of Goliath، کتابه از افراد غول‌پیکری که با چارلی درگیر می‌شوند و یک ضربه سرشن برای نابودی او کافی است.

چارلی بی هیچ تردیدی می‌گذارد به این کارش بچندیم. گسان می‌کنم باید به این پگناه تکرار، آن دسته از شیرین‌کاریهای پرآوازه او را نیز بیفزاییم که در آنها، واقعیت، چارلی سرخوش را متنبه می‌سازد. مثلاً در آن قطعه مشهور فیلم عصر جدید که چارلی می‌خواهد آب‌تی کند و به داخل رودخانه‌ای شیرجه می‌رود که بیش از چند سانتی‌متر عمق ندارد، یا در آغاز فیلم خیابان آرام، که او منقلب از عشق، از اتاق بیرون می‌رود و با صورت بر روی پله‌ها می‌افتد. با بررسی دقیقتر فیلمهای او می‌توان گفت زمانی که چارلی ما را به خنده به خودش، نه به دیگران، وامی‌دارد هنگامی است که آن قدر بی‌احتیاطی به خرج داده که گمان کرده است آینده نیز شبیه گذشته خواهد بود، یا ناشیانه وارد بازی جامعه شده و به ساز و کار دقیق آن، منظور ساز و کار اخلاقی و دینی و اجتماعی و سیاسی است، برای ساختن آینده اعتقاد کرده ...

انسانی ورای قلمرو مقدسات

یکی از مشخص‌ترین جنبه‌های آزادی چارلی در قبال ضرورت‌های جامعه، بی‌اعتنایی کامل او به مقوله امور مقدس است. طبیعتاً منظور من از مقدس، بیش از هر چیز، جنبه‌های اجتماعی زندگی مذهبی است. فیلمهای قدیمی چارلی در زمره تندترین اعلانیه‌های ضد روحانی است که در شهرستانهای امریکا با مردمان خشکه مقدسش می‌توان تصویر کرد، کافی است فیلم زائر و چهره‌های غریب شاسان، محافظان ظروف مقدس، و زنان حریص و بی‌رحم و متعصب، و کویکرها^۱ دراز و لاغر را در نظر آوریم. دنیای دُبو^۲ دنیای کودکانه‌ای است در کنار این کاریکاتور اجتماعی که گویی به قلم دومیه^۳ است. ولی قدرت بنیادی این تصویر، ناشی از این واقعیت است

عملش فراموش می‌شود. این تمایل تأسفبار، همیشه دخلش را درمی‌آورد. و همین، مبنای آن قطعه مشهور در فیلم عصر جدید^۴ است که چارلی، که در خط تولید کار می‌کند، همچنان به سفت کردن پیچهای فرضی ادامه می‌دهد؛ در خیابان آرام شکل ظریفتری از این قضیه را می‌بینیم. وقتی که لات‌گنده او را دور اتاق تعقیب می‌کند، چارلی تختخواب را بین خودشان حائل می‌کند. سپس در جریان حمله‌های پی‌درپی، هر کدام یک سوی تختخواب را بالا و پایین می‌برند. پس از مدتی و به رغم اینکه خطر هنوز پابرجاست، چارلی به این تمهید دفاعی موقتی دل خوش می‌کند و به جای اینکه حرکاتش را با حرکت‌های طرف مقابل هماهنگ کند، همچنان آن سوی تختخواب را بالا و پایین می‌برد، انگار که این کار به خودی خود برای دفع دائمی خطر کافی است. طبیعتاً، طرف مقابل هر قدر هم احمق باشد، کافی است ضربانگ حرکت را تغییر دهد تا چارلی در میان بازوانش بیفتد. یقین دارم که در همه فیلمهای چارلی یکی را نمی‌توان یافت که این حرکت مکانیکی عاقبت بدی برای او نداشته باشد. به عبارت دیگر، مکانیکی کردن حرکت، به یک معنی، گناه اولیه چارلی است، و سوسه هیشگی اوست. این استقلال او از اشیاء و رویدادها را فقط به شکل چیزی مکانیکی می‌توان در زمان ارائه کرد، مانند نیروی ساکنی که در زیر جنبش اولیه نهفته است. فعالیت هر موجود اجتماعی، مانند من و شما، با آینده‌نگری طرح‌ریزی می‌شود. و ما در حین اجرای هر فعالیت دائماً جهت آن را با رجوع به واقعیتی که آن را شکل می‌دهد ارزیابی می‌کنیم. این فعالیت، بستگی کامل دارد به گسترش رویدادی که قرار است جزئی از آن شود. اما فعالیت چارلی شامل زنجیره‌ای از مراحل مجزاست که بسنده کردن به هر یک از آنها مصیبت خاصی به دنبال دارد. او پس از اینکه راه‌حلی می‌یابد تسلیم تبلی می‌شود و همچنان به همان راه‌حلی می‌چسبد که برای لحظه‌ای خاص و گذشته مناسب بوده است. گناه اصلی چارلی این است که در زنجیره پیوسته زمان، حالتی را ارائه می‌دهد که مناسب یک لحظه خاص است و مراد ما از «تکرار» همین است. البته

1. *Modern Times*

۲. Quaker، اهل فرقه کویکر پروتستان.

3. *Dobout*

۴. Daumier (۱۸۷۹-۱۸۰۸)، کاریکاتوریست فرانسوی.

به هر حال، علاوه بر مراسم مذهبی، آیینهای دیگری نیز هست. جامعه هزاران رفتار قابل قبول دارد که نوعی آیین و آداب جاودانی است و آن را به خاطر خود آیین اجرا می‌کند. این نکته بویژه در مورد آداب غذا خوردن صادق است. چارلی هیچ‌گاه نمی‌تواند کارد و چنگالش را درست به کار ببرد. معمولاً آرنجش در بشقاب فرو می‌رود، سوپ را روی شلوآزش برمی‌گرداند و الی آخر. و تماشایی وقتی است که خودش پیشخدمت است، مانند فیلم *قهرمان*^۱. امور مقدس، خواه دینی و خواه غیر آن، در تمامی عرصه‌های زندگی اجتماعی، و نه تنها در قالب رئیس کلانتری و پلیس و کشیش، بلکه در آداب غذا خوردن و روابط حرفه‌ای و محل و نقل عمومی حضور دارد. جامعه به این طریق انسجام خودش را حفظ می‌کند، چنانکه گویی در یک میدان مغناطیسی قرار دارد. ما، ناآگاهانه، در هر لحظه خود را با این چارچوب وفق می‌دهیم. ولی چارلی از جنس دیگری است. نه تنها از چنگ آن می‌گریزد، بلکه اصولاً مقوله‌ای به نام امور مقدس برای او وجود ندارد. چنین چیزی برای او همان قدر غیرقابل فهم است که رنگ گل شمعدانی نارنجی برای کور مادرزاد.

به بیان دقیقتر، بخش جالبی از کمندی چارلی حاصل تلاشهایی است که به خرج می‌دهد تا (با ضرورت‌های یک موقعیت موقتی هماهنگ شود و بتواند) از ما تقلید کند، برای نمونه وقتی که تلاش می‌کند تا درست و با آداب و حتی با ظرافت غذا بخورد، یا وقتی که اندکی طنزآمیز در لباس پوشیدنش افعال می‌کند.

که اسیدی که با آن این نقش را حکاکی کرده‌اند به هیچ وجه روحانیت ستیزی (anticlericalism) نیست. بلکه بهتر است آن را نوعی بی‌اعتقادی افراطی به روحانیت نامید، و این نکته فیلم را در محدوده‌ای پذیرفتنی نگه می‌دارد. اصلاً قصد توهین به مقدسات در میان نیست. هیچ فرد روحانی از کارهای چارلی رنجیده نمی‌شود. اما در اینجا چیزی بدتر وجود دارد، و آن نپی هر چیزی است که چنین افرادی و باورها و رفتارشان را توجیه کند. چارلی ابداً چیزی بر علیه آنها نمی‌گوید. حتی ممکن است وانمود کند که به مراسم روز یکشنبه می‌رود، یا چه بسا مراسم را به خاطر لذت آن تقلید کند یا با این کار سوءظن پلیس را برطرف سازد. تقریباً مثل آن است که انگار یک رقص سیاهپوستی را وارد مراسم کلیسایی کرده باشد. به یک ضربه، مراسم آیینی و مردمان دیندار به دنیای پوچی و عدم احاله می‌شوند، حالتی تمسخرآمیز می‌یابند، حتی به صورت موجوداتی منفور درمی‌آیند، چرا که از هر معنایی تهی می‌شوند. تناقض مضحک آن است که در سراسر این مراسم، تنها افعال معنادار فقط اداهای چارلی است که وزن کیسه جمع‌آوری اعانه را می‌سجد و سخاوتمندان را لبخندی و خسیسان را اخمی تحویل می‌دهد. نمونه دیگر آن است که او پس از موعظه، چندین بار برمی‌گردد و مانند یک بازیگر خوشحال و راضی وودویل به حضار تعظیم می‌کند. و تصادفی نیست که تنها تماشاگری که او وارد بازی می‌کند و به تحسینش می‌پردازد، بچه شیطان دماغویی است که در تمام مدت، به رغم سرزنشهای مادرش، به بازیگوشی پرداخته است.

(۱۹۴۸, D. O. C)

سینما و اکتشاف

در ادبیات فرانسه، آن روزها به پل موران^{۱۳}، مک اورلان^{۱۴} و بلز ساندرا^{۱۵} تعلق داشت. این رمزآمیزی تازه مناظر بیگانه، که با رسانه ارتباطی تازه زندگی دوباره یافته بود، و می‌توان آن را «شیفتگی آنی به مناظر بیگانه» (instant exoticism) نامید. به بهترین وجه در فیلمی که در اوایل دوران ناطق ساخته شد متجلی بود.

این فیلم تمام کره زمین را در جورچینی (jigsaw) [پازلی] از تصاویر و صداهای گوناگون بر پرده نمایش می‌داد. این فیلم که نامش آهنگ جهان^{۱۶} و ساخته والتر روتمان^{۱۷} بود یکی از نخستین موفقیت‌های این شکل هنری جدید به شمار می‌آمد.

از آن پس، جز در چند مورد استثنایی، این نوع فیلم دچار افول شد چون بی‌پروا به دنبال چشم‌اندازها و تصاویر احساس برانگیز بود. دیگر فقط فیلمبرداری از شیر کافی نبود، بلکه آن شیر باید یکی دو نفر را هم می‌درید. در فیلم آفریقا با شما سخن

ژان توهنو^۱ کتاب کوچکی دارد به نام فیلمسازی در سرزمین‌های دوردست^۲. وی در این کتاب تکامل فیلم اکتشافی را از آغاز موفقیت‌آمیزش در حوالی سال ۱۹۲۸ تا دوران افولش میان سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰، و از آن زمان تا تولد دوباره‌اش پس از جنگ دوم جهانی پی گرفته است.

پس از جنگ جهانی اول، یعنی در سال ۱۹۲۰، فیلم همراه اسکات تا قطب جنوب^۳ در معرض نمایش سیناروها قرار گرفت. این فیلم را ده سال قبل پونتینگ^۴ در سفر قهرمانانه اسکات به قطب جنوب گرفته بود. چشم‌اندازهای قطبی این فیلم باعث شد که چندین فیلم موفق دیگر در این زمینه ساخته شود که از میان آنها فیلم نانوک شمال (۱۹۲۲) اثر فلاهرتی هنوز نمونه برجسته‌ای است. کمی پس از آن، و احتمالاً به دلیل موفقیت فیلمهای «قطبی»، نوعی فیلم دیگر پدید آمد که می‌توان آن را «استوایی» نامید. معروفترین این فیلمها آنهایی است که در آفریقا فیلمبرداری شده است، بویژه فیلمهای کاروان سیاه^۵ ساخته لئون پواریه^۶، سیمبو^۷، کونگوریل^۸ - فیلم اول تولید سال ۱۹۲۶ است و دو فیلم آخر بین ۱۹۲۳ و ۱۹۲۷ ساخته شدند ولی در ۱۹۲۸ به نمایش درآمدند.^۹ در این نخستین فیلمهای بلند مسافرتی، مشخصه اصلی این نوع فیلم را می‌بینیم: نوعی کیفیت شاعرانه اصلی که کهنه نمی‌شود و بخوبی در نانوک تجسم یافته است. ولی این شاعرانگی، بویژه در فیلمهایی که در دریاها و جنوب فیلمبرداری شده بود، نوعی حالت گرایش به منظره‌های بیگانه (exoticism) به خود گرفت. از فیلم موآنا^{۱۰} تا فیلمهای تابو^{۱۱} و سایه سفیدپوستها^{۱۲} شاهد شکل‌گیری تدریجی نوعی اسطوره‌شناسی هستیم. می‌بینیم که ذهن غربی دارد تمدنی دوردست را جذب و آن را به طریقه خودش تأویل می‌کند.

1. Jean Thevenot 2. *Le Cinema au long cours*

3. *With Scott to the South Pole* 4. Ponting

5. *La Croisiere Noire* 6. Leon Poirier

7. *Cimbo* 8. *Congorilla*

۹. در مورد فیلمهای کاروان سیاه و کونگوریل نک: حمید نفیسی، فیلم مستند، دانشگاه آزاد ایران، تهران، چاپ اول ۱۳۵۷، جلد دوم، ص ۶۷-۶۶.

10. *Moana* 11. *Tabu*

12. *White Shadows on South Seas*

۱۳. Paul Morand (? - ۱۸۸۸)، دیپلمات و نویسنده فرانسوی.

۱۴. Mac Orland (۱۹۷۰ - ۱۸۸۲)، نویسنده فرانسوی داستانهای ماجراجویی.

۱۵. Blaise Cendrars (۱۹۶۱ - ۱۸۸۷)، شاعر و داستان‌نویس فرانسوی.

16. *Melodie der welt*

۱۷. Walter Ruttmann (۱۹۴۱ - ۱۸۸۷)، کارگردان آلمانی.

معمولاً هر فیلم با سفرنامه‌ای همراه است و خود فیلم را در سفرانها نشان می‌دهند. نخست در سالن پله‌یل^۱ و سپس در چند شهر دیگر در این سو و آن سوی فرانسه. به علاوه، نسخه‌های رادیویی و تلویزیونی نیز تهیه می‌شود. و همه اینها به این دلیل است که، گذشته از مسائل اقتصادی، فیلم نمی‌تواند همه هدفهای یک سفر اکتشافی، حتی ملموس‌ترین و عینی‌ترین جنبه‌های آن را دربرگیرد. از آن گذشته، این‌گونه فیلم را معمولاً نوعی سفرنامه مصور می‌دانند که حضور و کلیات گوینده/شاهد همواره تصویر روی پرده را تکمیل می‌کند و به آن اعتبار می‌بخشد.

در اینجا می‌خواهم از فیلمی سخن بگویم که برخلاف این گرایش حرکت می‌کند و نیز دلیل مناسبی است بر اینکه فیلم مستند بازسازی شده از میان رفته است. فیلم مورد بحث یک فیلم انگلیسی تکنی‌کالر است به نام اسکات قطب جنوب^۲ که عنوان فرانسوی آن سفر بدون بازگشت^۳ است. این فیلم شرح سفر اکتشافی کاپیتان اسکات در سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۱۲ است، یعنی همان سفری که در فیلم همراه اسکات تا قطب جنوب تصویر شده است.

نخست جنبه قهرمانانه و هیجان‌برانگیز این کار را در نظر می‌گیریم. اسکات با ابزارهایی نوآورانه ولی تخریبی راهی فتح قطب جنوب شد: چند دستگاه «تراکتور» و چند قاطر و چند سگ. نخست ماشینها از کار افتادند. سپس قاطرها از فرط خستگی جان سپردند. دیگر تعداد سگها نیاز گروه را برآورده نمی‌کرد و پنج مرد در مرحله‌نهایی حرکت از آخرین اردوگاه به

می‌گویی^۴ تمساحی سیاهپوستی را می‌بلعد. در فیلم شاخ سوداگران^۵ کرگدنی به سیاهپوستی حمله می‌کند. در این مورد به نظر می‌رسد که این تعقیب و گریز مصنوعی است، ولی واقعاً هم چنین قصدی در میان بوده است. به این ترتیب، اسطوره آفریقایی پر از وحشیان و حیوانات درنده پدید آمد، که اوج آن فیلمهای تاززان^۶ و گنجهای سلیمان^۷ بود.

از جنگ جهانی دوم به این سو شاهد بازگشت به سندیت فیلم مستند بوده‌ایم. چرخه غراب‌گرایی در پوچی به اوج خود رسید. امروز مردم می‌خواهند چیزی را که می‌بینند باورکردنی باشد، باوری که بتوان آن را با دیگر وسایل اطلاع‌رسانی، همچون رادیو و کتاب و روزنامه‌ها، آزمود.

تولد دوباره فیلمهای اکتشافی در واقع مرهون علاقه تازه به اکتشاف است که رمزآمیزی آن با غراب‌گرایی پیشین کاملاً تفاوت دارد، و نمونه‌اش را می‌توان در فیلم دیدار در ژوئیه^۸ دید. همین نقطه شروع تازه است که به گروههای اکتشافی امروزی سبک و جهت خاصی می‌دهد. این سبک و جهت بیش از همه ناشی از ویژگیهای اکتشافهای امروزی است که اکثراً علمی یا انسان‌شناختی (anthropological) است. هر چند احساسگرایی (sensationalism) نیز کاملاً کنار گذاشته نشده، با این حال فرع بر هدف عیناً مستند اکتشاف است. در نتیجه، جنبه احساسی عملاً حذف شده است، زیرا چنان که خواهیم دید، بندرت پیش می‌آید که دوربین بتواند خطرناکترین لحظه‌های سفر را ثبت کند. در عوض، عناصر روان‌شناختی و انسانی اهمیت یافته است. این نکته بویژه در دو مورد صدق می‌کند، نخست هنگامی که رفتار خود اعضای گروه اکتشافی و واکنشهایشان در قبال این وظیفه، نوعی انسان‌شناسی فرد کاشف است، که قبلاً روان‌شناسی تجربی ماجراجو بود. دوم، موقعی که انسانهای تحت مطالعه، گونه‌هایی از حیوانات ناآشنا شمرده نمی‌شوند، و ناگزیر باید آنان را کاملاً تشریح کرد تا بهتر شناخته شوند.

نیز، فیلم دیگر تنها وسیله و احتمالاً تنها ابزار اساسی نیست که با آن واقعیتهای سفر در معرض دید همگان قرار گیرد. امروز

1. *L' Afrique Vous Parle*2. *Trader Horn*3. *Tarzan*4. *King Solomon's Mines*5. *Rendez-Vous de juillet*6. *Salle Pleyel*. سالن کنسرت معروفی در پاریس که به یاد آهنگساز اتریشی به این نام خوانده شده و اغلب فیلمهای مسافرتی را در آن نمایش می‌دهند. — توضیح از هیوگری.7. *Scott of the Antarctic*8. *L'Aventure Sans retour*

تقلید استودیویی دارد - ولی به چه منظور؟ به منظور تقلید از امری تقلیدناپذیر، به منظور بازسازی چیزی که ذاتاً فقط یک بار رخ می‌دهد، که همانا خطر و ماجراجویی و مرگ است. مطمئناً در این مورد از فیلمنامه هم کاری ساخته نیست. زندگی و مرگ اسکات با نوعی دقت ملاحظاتی بیان شده ولی مفهوم اصلی داستان ناگفته مانده. این مفهوم چیزی نیست جز اینکه فردی به نام اسکات شأن و مقام یک نهاد ملی را پیدا کرده است. ولی اشکال واقعی فیلم در این نیست، بلکه در تکنیک خارج از دوره آن است، آن هم به دو دلیل.

نخست آنکه این فیلم اطلاعات علمی مربوط به سفر به قطب را که امروز مردم کوچه و بازار از آنها آگاه‌اند به حساب نمی‌آورد. مردم کوچه و بازار این اطلاعات را از گزارش روزنامه‌ها، رادیو، تلویزیون و سینما به دست می‌آورند. اگر بر مبنای اصطلاحات آموزشی سخن بگویم، این فیلم اطلاعات علمی مربوط به دوره دبستان را به فارغ‌التحصیلان دبیرستان عرضه می‌کند. و این کاری عبث است، بویژه، که هدف آموزشی هم در میان باشد. شکی نیست که سفر اسکات فراتر از اکتشاف بود، جنبه علمی آن کمی فراتر از وجه تجربی و ناموفقش بود. و همین یک دلیل کافی بود که تهیه‌کنندگان فیلم جنبه روان‌شناختی این ماجرا را با تفصیل بیشتری نشان دهند. هرکس که فیلم گرین‌لند^۲ ساخته مارسل ایساک^۵ و لتزوین^۶ را دیده باشد، کاپیتان اسکات به نظرش احق لجوج خواهد آمد. درست است که کارگردان، چارلز فرنڈ^۷، این ریخ را بر خود

سوی قطب مجبور شدند و سایلشان را به دنبال خود بکشند. مسافت باقی‌مانده تقریباً ۱۲۵۰ مایل بود. وقتی به هدف رسیدند دیدند که آموندسن چند ساعت پیش از آنان پرچم نروژ را در آنجا نصب کرده است. سفر بازگشت، ریخ و غذای طولانی بود؛ سه نفر باقی‌مانده که نفت چراغهایشان ته کشیده بود، از سرما در چادر ریخ زدن. سه ماه بعد، دوستانشان از اردوگاه مرکزی آنان را یافتند و با کمک دفتر خاطرات رهبر گروه و چند صفحه عکاسی، اودیسه آنان را بازسازی کردند.

این کار کاپیتان اسکات، هر چند ناکام ماند، احتمالاً نخستین کوشش در زمینه سفر اکتشافی علمی جدید بود. اسکات از آموندسن عقب ماند، چون وسایل را به کار گرفت که خارج از جارجوب فنون شناخته شده و آزموده شده سفر در قطب بود. با این حال «تراکتورهای» ناموفق وی راه را برای «ویزل‌های» بل امیل ویکتور^۱ و لیوتار^۲ هوار کردند.^۳

به علاوه، سفر اسکات نخستین نمونه کاری بود که امروز رواج یافته، و آن تهیه گزارش سینمایی به عنوان بخش لازمی از سفر اکتشافی است. فیلمبردار آنها، پونتینگ، می‌خواست در دمای منهای سی درجه و بدون دستکش در داخل دوربین فیلم بگذارد که دستایش ریخ زد. هر چند پونتینگ تاخود قطب همراه اسکات نبود، ولی فیلمی که درباره سفر به قطب جنوب و تدارک سفر و زندگی در اردوی مرکزی و پایان دردناک سفر تهیه کرده، هم مدرکی است که آن ماجرا را به صورت متحرک نشان می‌دهد و هم به کهن الگوی (archetype) همه فیلمهای این‌گونه (ژانر) تبدیل شده است.

انگلستان به اسکات می‌بالد، و این برای همه ما قابل درک است، و طبیعتاً می‌خواهد به ستایش او بپردازد. ولی من شخصاً فیلم اسکات قطب جنوب را کسالت‌بار و سخره‌آمیز می‌دانم. این فیلم چنان سخاوتمندانه و بادقت ساخته شده که احتمالاً به اندازه کل آن سفر خرج برداشته و با توجه به زمان تولیدش، ۱۹۴۸-۱۹۴۷، یک شاهکار تکنی‌کالر است. بخشهای بازسازی شده در استودیو، نشان از تسلط در زمینه تمهیدات سینمایی و

1. Paul-Emile Victor

2. Liotard

۳. در اینجا با معانی caterpillar که هم به معنای تراکتور است و هم کرم ابریشم، weasel که هم به معنای نوعی موشین است و هم راسو، بازی ظریفی و صورت گرفته که قابل برگردان نیست.

4. Greenland

۵. Marcel Ichac (? - ۱۹۰۶)، کارگردان فرانسوی، سازنده مستندهای کوتاه و برنده جوایز متعدد.

6. Languépin

۷. Charles Friend (۱۹۷۷-۱۹۰۹)، کارگردان انگلیسی.

همراه اسکات تا قطب جنوب را می‌توان نیای فیلم گرین‌لند دانست. بدون شک، در مرحله تدارک سفر پل - امیل ویکتور نیز برخی خطرات احتمالی را در نظر گرفته بودند، ولی سعی کردند تا جایی که ممکن است آنها را پیش‌بینی کنند، یعنی فیلمبرداری از سفرشان را همچون نوعی خدمات ویژه تکمیل می‌دانستند. بی‌پرده بگویم، ترتیب نماهای این فیلم را حتی پیش از آغاز سفر می‌شد تعیین کرد، زیرا تمامی فعالیت‌های روزه‌به‌روز افراد گروه از پیش مشخص شده بود. در هر حال، کارگردان آزاد بود که ابزارش را هر موقع مناسب می‌دید به کار گیرد. کارگردان نیز در کنار افرادی مانند زمین‌شناس و هواشناس، شاهد رسمی سفر بود.

ولی فیلم تود پیردال^۱ نمونه‌ای است از نوعی گزارش دیگر که در آن فیلمبرداری بخش لازم سفر نیست. کُی - تیکی هرچند اصلاً فیلم نیست، اما زیباترین فیلم‌هاست. همان‌گونه که با مشاهده سنگهای خزه‌پوش بناها و پیکره‌های از میان رفته کهن می‌توانیم آنها را در ذهنمان بازسازی کنیم، تصاویر این فیلم نیز بقایای آفرینشی ناقم است که بعید است کسی جرئت تصویر کردن آن را هم داشته باشد. توضیح می‌دهم، بیشتر مردم با ماجراهای خارق‌العاده گروه کم‌شمار از دانشمندان جوان نروژی و سوئدی آشنا هستند که تصمیم گرفتند ثابت کنند، برخلاف نظریه رایج، امکان دارد برخی از ساکنان سواحل پرو از راه دریا خود را به جزایر پولینزی رسانده و در آنجا ساکن شده باشند. بهترین راه اثبات فرضیه‌شان این بود که همان کاری را تکرار کنند که احتمالاً هزاران سال پیش صورت گرفته بود. این دریانوردان مبتدی بر اساس اطلاعات مستندی که توانستند درباره شیوه قایق‌سازی آن سرخیوستان به دست آورند بلمی ساختند. این بلم که هیچ وسیله پیش برنده‌ای نداشت، همچون جسمی بر آب شناور شد و پادهای گاه و بی‌گاه آن را به سوی جزایر پولینزی راند. این قایق مسافتی در

هوار کرده است که در چند صحنه، که متأسفانه بسیار حالت تدریسی و آموزشی دارند، آن موقعیتهای اجتماعی و اخلاقی و فنی را تشریح کند که موجب این سفر شد، ولی اشکال در این است که به انگلستان ۱۹۱۰ می‌پردازد. کاری که وی باید می‌کرد این بود که با استفاده از داستانگویی یا هر تمهید دیگر، مقایسه‌ای با روزگار خود ما به عمل می‌آورد، زیرا این کاری است که تماشاگر به طور غریزی انجام می‌دهد. دلیل دوم، و مهمتر، آن است که رواج گزارش عینی پس از جنگ دوم جهانی یک بار برای همیشه انتظار ما را از این نوع گزارش مشخص ساخت. گرایش به مناظر عجیب و ناآشنا با همه فریبندگی رمانتیک و چشم‌نوازش، جای خود را به نگرش انتقادی به وقایع به خاطر خود آن وقایع داده است. فیلمی که پونتینگ از این سفر اکتشافی گرفته است، نیای دو فیلم کن - تیکی و گرین‌لند است، یعنی هم مایه ضعفهای اولی است، و هم سبب‌ساز گزارش موبه‌مو در درمی.

همان یک نمای لرزان و تاری که در وسایل اسکات و همراهانش کشف شد و آنها را در قطب نشان می‌دهد، از تمامی فیلم تکنی‌کالر چارلز فرنل جذابتر و احساس‌برانگیزتر است. هنگامی که می‌فهمیم این فیلم را در یخچالهای طبیعی میان نروژ و سوئیس ساخته‌اند، بیهودگی کار فرنل نمایانتر می‌شود. همین‌که می‌دانیم این صحنه‌ها هر چند به قطب جنوب شباهتی دارند، اما واقعاً خود قطب نیستند، کافی است تا آن حس درامی را که باید موضوع از آن سرشار باشند زایل کند. اگر من به جای چارلز فرنل بودم، سعی می‌کردم هر طور شده چند نما از فیلم پونتینگ را در فیلم بگنجانم. این مسئله به طرح‌ریزی فیلمنامه بستگی دارد. به این ترتیب با افزودن چند نما از واقعیتهای عریان رویداد اصلی، فیلم فرنل معنایی دیگر می‌یافت که در حالت فعلی فاقد آن است.

با مقایسه این چند فیلم می‌توان گفت آنچه مارسل ایساک و لئوین در گرین‌لند انجام داده‌اند نمونه‌ای از دو قالب متضادی است که ثبت سفرهای اکتشافی معاصر پدید آورده است، فیلم

۱. Thor Heyerdahl

که کسی به فکر فیلمبرداری نبوده است. در نتیجه، فیلمسازان مبتدی ما چندین حلقه را صرف فیلمبرداری از طوطی دست‌آموزشان و کمکهای غذایی نیروهای مسلح آمریکایی کرده‌اند. ولی هرگاه لحظه جالبی فرا رسیده، مثلاً وقتی که نهنگی شانه بر بلم ساییده، مقدار فیلم گرفته شده آن قدر کم است که باید طول آن را با دستگاه چاپ نوری ده برابر چاپ کرد تا فهمید اصلاً چه اتفاقی دارد می‌افتد.

با این همه، کن - تیکی فیلمی ستودنی و تأثیرگذار است. چرا؟ زیرا ساختن آن درست مانند خود رویدادی است که به طور ناقص ارائه می‌شود؛ زیرا خودش بخشی از ماجراست. آن تصاویر لرزان و سیال انگار حافظه عینیت‌یافته بازیگران این درام است. آیا آن نهنگ هولناک، که آن را آشکارا درون آب می‌بینیم، از آن روی برایمان جالب است که حیوانی است کمیاب و تصاویر چندانی از آن ندیده‌ایم؟ یا از آنجا برایمان جالب است که این غما درست در لحظه‌ای گرفته شده که یک حرکت بوالهوسانه آن هیولا کافی بوده است تا بلم را وارونه کند و دوربین و فیلمبردار را به قعر هفت هشت هزار متری دریا بفرستد؟ پاسخ روشن است. آنچه برای ما جالب است، نه تصویر نهنگ که تصویر خطر است. با این حال، واقعیت آن است که با این بقایای ناقص فیلمی که هرگز کامل نشد کاملاً ارضا نمی‌شویم. از اینجاست که شکوه تصویری فیلمهای فلاهرق به ذهنان می‌آید. برای نمونه، نماهایی از کوسه‌های فیلم مرد آذانی^۱ را در نظر آورید که آرام بر سطح آبهای ایرلند شناورند و از آفتاب لذت می‌برند. ولی اگر کمی بیشتر تأمل کنیم خود را با مسئله‌ای غامض و حل‌نشدنی مواجه می‌یابیم. آنچه می‌بینیم آن قدرها هم ناقص نیست، به این دلیل که در وضعیت ماجراجویی که نقل می‌کند تحریف روا نمی‌دارد. اگر قرار

حدود ۴۵۰۰ مایل را طی کرد. اینکه این سفر افسانه‌ای پس از سه ماه طولانی و در کتاف چندین توفان با موفقیت به پایان رسید، روح را به وجد می‌آورد و باید آن را جزو معجزه‌های معاصر دانست. این سفر آدم را به یاد ملویل^۲ و کنراد^۳ می‌اندازد. این مسافران، سفرنامه‌ای بسیار خواندنی و مجموعه‌ای از نقاشیهای شورآفرین و طنزآمیز با خود باز آوردند. با این حال، در سال ۱۹۵۲ همه می‌دانستند که برای ثبت یک ماجرا هیچ چیز نمی‌تواند جای دوربین فیلمبرداری را بگیرد. و دقیقاً همین واقعیت است که مایه تأمل منتقدان را فراهم می‌آورد.

این دوستان ما دوربینی هم داشتند. ولی مبتدی بودند و دانش آنان در مورد کار با دوربین فیلمبرداری بیشتر از من و شما نبود. به علاوه، متأسفانه برخی واقعیتها ثابت می‌کند که قصد نداشتند از این فیلم استفاده تجاری ببرند. مثلاً فیلم را با سرعت صامت، یعنی ۱۶ قاب در ثانیه، فیلمبرداری کرده‌اند در حالی که نمایش ناخوشایند ۲۴ قاب در ثانیه است. بنابراین باید قایهای فیلم را یک در میان دو بار چاپ می‌کردند. در نتیجه این فیلم بیش از آنچه نمایش فیلم در سینماهای شهرستانها در سال ۱۹۱۰ لرزش داشت. نیز، این فیلم هم به دلیل خطاهای نوردهی و هم به علت چاپ آن بر فیلم ۳۵ م.م. کیفیت خوبی ندارد.

ولی اینها بدترین جنبه قضیه نیست. دوستان ما، فیلمسازی از این سفر را حتی همچون کاری فرعی در نظر نگرفته بودند. شرایط فیلمبرداری نیز چنان بد بود که بدترش را نمی‌توان تصور کرد. منظور این است که فیلمبردار، هر که بود، باید مجالده شده در گوشه بلم و هم‌تراز سطح دریا قرار می‌گرفت یعنی او و دوربین باید چنان به هم می‌چسبیدند که انگار یک شیء هستند. در نتیجه، دوربین نه حرکتی دارد و نه چرخشی. و بندرت فرصتی پیش آمده تا از درون قایق لاستیکی کوچکی که به عقب بلم بسته بودند، نمای کاملی از «کشتی» ارائه دهند. سرانجام، و مهمتر از همه، اینکه هرگاه رویداد مهمی رخ می‌داده، مثلاً توفانی برپا می‌شده، افراد آن قدر گرفتار بوده‌اند

۱. Herman Melville (۱۸۱۹-۱۸۹۱)، رمان‌نویس آمریکایی.

۲. Joseph Conrad (۱۸۵۷-۱۹۲۴)، رمان‌نویس انگلیسی.

3. *Man of Aran*

بود فیلمی ۳۵ م.م. ساخته شود و فضای کار کافی در اختیار باشد باید بلمی از نوع دیگر می‌ساختند، باید قایق مانند دیگر قایقها می‌ساختند — چرا نه؟ ولی دقیقاً به این دلیل جانوران اقیانوس آرام بر بلمشان شانه می‌ساییدند که قایقشان همه ویژگیهای یک شیء شناور و آب آورده را داشته است؛ و اگر موتور و پروانه‌ای در کار بود، فرار می‌کردند. یعنی علم این بهشت دریایی را نابود می‌کرد! واقعیت امر آن است که این نوع فیلم در واقع می‌تواند با موفقیت میان مقتضیات رویداد و نیازهای گزارشگری، کمابیش آشتی برقرار کند. شاهدی سینمایی یک رویداد بودن، یعنی هم آن را روی فیلم ثبت کردن و هم در عین حال جزء آن شدن. گزارش این شیء شناور که از توفان جان به در برده، بسیار تأثیرگذار است، حتی تأثیرگذارتر از گزارش بی‌عیب و کاملی که فیلمی سازمان‌یافته می‌توانست ارائه دهد، زیرا حقیقت آن است که این فیلم از آنچه می‌بینیم تشکیل نمی‌شود — نقصهایش نیز به همان اندازه مدرکی است برای درستی و اعتبارش. مدارک مفقود، قالبهای منفی این سفرند — که نقش آنها عمیق حک شده است. حقیقت این است که بسیاری از بخشهای فیلم *آناپورنا*^۱ ساخته مارسل ایساک نیز

مفقود است، بویژه آنهایی که می‌توانست اوج فیلم را تشکیل دهد، یعنی صحنه صعود نهایی هرترزوک^۲، لاشال^۳ و لیونل تره^۴. ولی دلیل فقدان آنها را می‌دانیم. همین باعث شد که دوربین و دستکشهای هرترزوک از دستش بیفتد. از این رو، صحنه‌ای که سه مرد از اردوگاه شماره ۲ حرکت می‌کنند و داخل مه فرومی‌روند در فیلم وجود ندارد و داستان از ۳۶ ساعت بعد ادامه می‌یابد، یعنی هنگامی که مردان با چشمانی نابینا از نور برف و اعضای یخ‌زده از میان ابرها بیرون می‌آیند. اورفه مدرن این صعود به جهنمی از یخ، نتوانست ثبت سفر به وسیله دوربین را از هر بلایی محفوظ بدارد. سپس، جلجتای طولانی فرود آمدن از کوه آغاز می‌شود، هرترزوک و لاشال همچون اجساد مومیایی به پشت شرباها^۵ بسته شده‌اند. این بار دوربین در آنجا حضور دارد و همچون دستال و رونیکاست که سیای آلام انسانی بر آن نقش بسته است. البته سفرنامه هرترزوک کاملتر و دقیقتر است. حافظه وفادارترین یاور فیلم است — تنها ابزاری است که در هر ارتفاعی و درست تا دم مرگ کار می‌کند. ولی کیست که نتواند میان خاطره و تصویری عینی که به آن جاودانگی می‌بخشد، تفاوت بگذارد؟

(تسلفیقی از دو مقاله در *France-Observateur*، آوریل ۱۹۵۳؛ ژانویه ۱۹۵۶)

1. [Victoire sur l'] *Annapurna* 2. Herzog

3. Lachemal 4. Lionel Terray

5. Sherpa، مردمان کوه‌نشین ساکن کرانه جنوبی هیمالیا در تبت که در کهنوردی شهره‌اند.

نقاشی و سینما

شاید خود را به این محدود کنیم که فقط بخواهیم بدانیم توجیه و علت این امر چیست و آیا مسئله مهمتری در کار هست یا نه. این نوع فیلم هم به نقاش خیانت روا می‌دارد و هم به خود تابلو؛ آن هم به این دلیل: تماشاگر مطمئن است که دارد تابلو را همان‌طور که در اصل نقاشی شده است تماشا می‌کند، ولی در واقع دارد آن را با وساطت قالب هنری می‌بیند که ماهیتش را عمیقاً تغییر می‌دهد. این نکته از همان روزهای نخستین فیلمهای سیاه و سفید صادق بود. ولی رنگ نیز چاره‌ساز نیست. زیرا هیچ رنگی را نمی‌توان عیناً بازسازی کرد؛ و در نتیجه امکان بازسازی ترکیب رنگها نیز وجود ندارد. از سوی دیگر، تسلسل نماهای فیلم، نوعی وحدت زمانی به تابلو می‌دهد که افق و به اصطلاح، جغرافیایی است. درحالی‌که زمان در نقاشی، تا جایی که این مفهوم کاربرد دارد، به صورت زمین‌شناختی (geological) و در عمق است. نکته آخر و مهمتر این است که پرده سینما فضا را، آن‌گونه که در نقاشی مطرح است، اساساً از میان می‌برد. این بحثی ظریف است که به رغم همیشه هیچ‌گاه در این زمینه به کار نرفته است. همان‌گونه که

فیلمهایی که درباره تابلوهای نقاشی ساخته شده است، دست‌کم آنهایی که با استفاده از تابلوها اثری با ساختار سینمایی می‌آفرینند، هم اعتراض نقاشان را برمی‌انگیزد و هم اعتراض منتقدان هنری را. از جمله این آثار می‌توان فیلمهای کوتاه لوجیانو ایر؛ فیلم ون‌گوگ ساخته آلن رنه و ر. اسن^۱ و گاستون دی یل^۲؛ گویا^۳ ساخته پیرکاس^۴ و گوژنیکا^۵ ساخته رنه و اسن را نام برد. اعتراض منتقدان و نقاشان، که من خودم از زبان بازرس کل امور طراحی اداره آموزش و پرورش شنیده‌ام، آن است که هر جور به این فیلمها نگاه کنیم می‌بینیم که در قبال نقاشی صادق نیستند. وحدت دراماتیک و منطقی فیلم، میان نقاشیهایی که اغلب از نظر زمان و روح اثر باهم فاصله بسیار دارند، روابطی برقرار می‌سازد که از لحاظ ترتیب تاریخی نادرست یا جعلی است. ایر در فیلم جنگجو^۶ تا آنجا پیش می‌رود که آثار نقاشان مختلف را در فیلم می‌گنجانند، که این نوعی فریب است و همان‌قدر سزاوار سرزنش است که عمل کاس در فیلم مصائب جنگ^۷. کاس در این فیلم برای اینکه [ضربانگ] تدوین فیلمش را حفظ کند بخشهایی از مجموعه بوالهوسی‌ها^۸ اثر گویا را در آن گنجانده است. این نکته در مورد رنه نیز صدق می‌کند که دوره‌های تحول پیکاسو را نادرست ارائه می‌دهد.

حتی اگر فیلمساز بخواهد خود را با واقعیات تاریخ هنر وفق دهد، ابزاری که به کار می‌گیرد از نظر زیبایی‌شناسی با آن واقعیتهای ناسازگار است. فیلمساز چیزی را منقسم می‌کند که ذاتاً یک ترکیب واحد است، درحالی‌که خودش می‌خواهد ترکیب تازه‌ای را پدید آورد که نقاش به آن نیندیشیده است.

1. R. Hessens

2. Gaston Dicht

3. Goya

۴. Pierre Kast (?-۱۹۲۰)، کارگردان فرانسوی.

5. Guernica

6. Guerrieri

7. Misfortunes of War

۸. Caprices، برای مطالعه بیشتر در خصوص این مجموعه گزارش، نک: ۱. طراحی‌های چاپی گویا، مجموعه کاپریس، با مقدمه فیلیپ هافر، ترجمه اسیر ابراهیمی و ع. شروه، انتشارات و کتابفروشی بهاره، چاپ اول ۱۳۶۲، تهران. ۲. گویا، ژان فرانسوا شابرن، ترجمه دکتر هوشمند ویزه، کتابخانه بهجت، چاپ اول ۱۳۶۱، ص ۱۵۷-۱۲۳.

کنیم و پرده سینما را در درون قاب نقاشی قرار دهیم، یعنی بخشی از نقاشی را روی پرده نشان دهیم، فضای نقاشی جهت و محدوده‌اش را از دست می‌دهد و در معرض تحلیل بی‌حد و مرز قرار می‌گیرد. در این صورت، تابلو نقاشی بی‌آنکه سایر ویژگیهایش را از دست بدهد، خواص فضایی سینما را کسب می‌کند و به صورت بخشی از جهان «تصویرشدنی» (picturable) در می‌آید که خارج از آن در همه جهات امتداد دارد. لوچیانو ایر بازسازی‌های زیبایی‌شناختی تحلیل برانگیزش را بر پایه همین توهّم بنا کرده و نقطه آغازی برای فیلمهای موجود درباره هنر معاصر فراهم آورده است. بویژه برای فیلم ون‌گوگ ساخته آلن رنه. در اینجا کارگردان تمامی آثار نقاش را به مثابه یک نقاشی عظیم در نظر گرفته که دوربین، همچون در هریک از مستندهای مرسوم، آزادانه بر آن حرکت کرده است. از خیابان آرل^۱ می‌گذریم، از پنجره وارد خانه ون‌گوگ می‌شویم، و مستقیماً به سوی تختخواب با روتختی قرمز می‌رویم. رنه حتی غای معکوسی از یک زن سالخورده روستایی هلندی نشان می‌دهد که وارد خانه‌اش می‌شود.

بدیهی است که آسان می‌توان ادعا کرد این قبیل فیلمها ذات و جوهر نقاشی را خدشه‌دار می‌سازند، و همان به که طرفداران ون‌گوگ اندک باشند تا فراوان و ندانند چه چیز او را می‌ستایند. خلاصه، بحث این است که این نوع فیلمها شیوه غربی از تفرقه‌افکنی فرهنگی است و بر پایه تجزیه و نابودی موضوعش استوار است. اما این نگرش بدبینانه، حتی در مقابل بررسی دقیق آموزشی تاب مقاومت ندارد، چه رسد در مقابل بررسی زیبایی‌شناختی.

آیا بهتر نیست به جای شکوه از اینکه سینما نمی‌تواند نقاشیها را چنان که واقعاً هستند نشانمان بدهد، از این نکته به وجد آییم

در تئاتر، صحنه و چراغهای جلو آن، علامت تضاد میان صحنه و جهان واقعی است. نقاشی نیز با قابش هم از واقعیت بیرون جدا می‌شود و هم، بیش از آن، از واقعیتی که در نقاشی بازتابی می‌شود. در واقع، خطاست اگر کارکرد قاب تابلو را صرفاً تزئینی یا بلاغی (rhetorical) بدانیم. این نکته که قاب تابلو کیفیت ترکیب‌بندی نقاشی را مؤکد می‌سازد، در مرتبه دوم اهمیت قرار دارد. نقش اصلی قاب این است که تفاوت میان خردجهان تابلو و کلان جهان دنیای واقعی را که تابلو در آن قرار دارد، خلق کند یا دست‌کم آن را برجسته سازد. این نکته، زرق و برق باروک قابهای سنتی را بخوبی توضیح می‌دهد. زیرا کار این قابها آن است که چیزی را برقرار سازند که از لحاظ هندسی امکان‌پذیر نیست — یعنی ناپیوستگی نقاشی و رویداد، که همانا ناپیوستگی نقاشی و واقعیت است. همان‌گونه که اورتگا ای‌گاست^۲ بدرستی گفته است، رواج قابهای اکلیل طلایی به همین علت است زیرا این ماده بیشترین بازتاب را ارائه می‌دهد، منظور از بازتاب آن کیفیت رنگ یا نور است که خودش هیچ شکلی ندارد، یعنی رنگ کاملاً بی‌شکل (بی‌فرم).

به عبارت دیگر، قاب تابلو فضایی را در خود می‌گیرد که به اصطلاح جهت متفاوتی دارد. برخلاف فضای طبیعی، یعنی فضایی که تجارب فعال ما در آن رخ می‌دهد و محدوده‌های بیرونی‌اش را استقرار می‌بخشد، قاب تابلو فضایی را ارائه می‌کند که جهتش به داخل است، فضایی درون‌گرا (contemplative) است که فقط به درون نقاشی باز می‌شود.

برخلاف آنچه در اصطلاحات فنی سینمایی مرسوم است، لبه‌های خارجی پرده، قاب تصویر فیلم نیست. بلکه لبه‌های بخشی از نقابی است که فقط قسمتی از واقعیت را نشان می‌دهد. قاب تابلو نقاشی، فضا را به درون می‌کشد. برعکس، آنچه پرده سینما به ما نشان می‌دهد، ظاهراً بخشی از چیزی است که در جهان واقعی تا بی‌نهایت ادامه دارد. قاب نقاشی مرکزگراست، پرده سینما مرکزگرایز است. لذا اگر این روند تصویری را وارونه

روشن است که از حالا به بعد سینما نه تنها در پی احاطه یا نابودی ماهیت واقعی یک هنر دیگر نیست، بلکه برعکس می‌خواهد آن را حفظ کند و در معرض توجه هگانی قرار دهد. نقاش و مخاطب آن قدر از هم فاصله دارند که در هیچ هنری چنین نیست. بنابراین، از اینکه نقاشی به صورت کتابی گشوده در اختیار توده‌ها در خواهد آمد، آن هم بی‌آنکه متحمل خلق یک فرهنگ جدید و تازه شویم، ابراز شادمانی می‌کنیم، مگر آنکه دچار نوعی مغلق‌گویی بی‌معنا شده باشیم و اگر این صرفه‌جویی، مالتوس‌گرایان^۲ فرهنگی را شگفت زده می‌سازد، باید به آنان فرصتی داد تا تأمل کنند که این کار می‌تواند نوعی انقلاب هنری به ما ارزانی کند — منظور، انقلاب هنری «واقعگرایی» است که برای اینکه نقاشی را در اختیار همگان قرار دهد، شیوه خاص خود را دارد.

اما درباره اعتراض‌های صرفاً زیبایی‌شناختی چه می‌توان گفت؟ این اعتراض‌ها که از جنبه‌های تعلیمی این پرسش متنازید، از یک سوء تفاهم ناشی می‌شوند: اینکه از فیلمساز چیزی را می‌طلبند که با آنچه وی در ذهن دارد متفاوت است. در واقع، فیلم‌های دن‌گوگ و گویا خلق تازه آثار این دو نقاش نیستند، یا دست‌کم فقط این نیستند. در اینجا نقش سینما آن نقش فرعی و آموزشی تصاویر آلبوم یا فیلمی که بخشی از یک سخترانی است، نیست. این فیلم‌ها آثاری مستقل و مجزایند؛ و خودشان علت وجودی خویش‌اند. در ارزیابی این فیلم‌ها نباید

که سرانجام ابزاری سحرآمیز^۱ را یافته‌ایم تا گنجینه‌های دنیای هنر را در دسترس توده‌ها قرار دهیم؟ واقعیت این است که هرگونه لذت بردن یا حظ زیبایی‌شناختی از نقاشی نیازمند مقدمات اولیه است، نیازمند نوعی تربیت تصویری است تا تماشاکر بتواند آن امر تجویدی را به چیزی تبدیل کند که بتواند میان حالت وجودی آن سطح نقاشی شده و جهان اطرافش تمایز قائل شود.

تا سده نوزدهم نظریه نادرستی رواج داشت که نقاشی را فقط راهی برای بازسازی جهان بیرون می‌دانست. این نظریه باعث شد تا تعلیم نیافتگان خود را تعلیم یافته بپندارند، و از آن پس، رخداد دراماتیک و حکایت اخلاقی این وضع را تشدید کرد.

ولی همگی می‌دانیم که امروزه وضع از این قرار نیست، و به نظر من این عامل تعیین کننده‌ای است که تلاش‌های سینمایی لوجیانو ایر، هانری استورک^۲، آلن رنه، پیرکاس و دیگران را تأیید می‌کند — زیرا راهی یافته‌اند تا آثار هنری را در حیطه مشاهده روزمره قرار دهند، چنان که هرکس بتواند با دو چشم خود از پس این کار برآید. به عبارت دیگر، برای لذت آبی از نقاشی به هیچ پیشینه فرهنگی و هیچ مقدماتی نیاز نیست — و البته باید تابلویی در کار باشد که به صورت پدیده‌ای طبیعی، از طریق قالب ساختاری فیلم در اختیار قوه تخیل بیننده قرار گیرد. نقاش باید بداند که این کار به هیچ وجه عدول از آرمانها یا نوعی خدشه معنوی بر اثر او یا بازگشت به مفهوم واقعگرایانه و حکایت‌گویانه نقاشی نیست. این شیوه جدید همگانی کردن نقاشی، اساساً نه علیه خود موضوع است نه علیه شکل آن. بگذار نقاش هر جور دلش می‌خواهد نقاشی کند. فعالیت فیلمساز خارج از این گستره قرار می‌گیرد، و البته جنبه واقعگرایانه دارد، نوعی واقعگرایی که به پیروی از امری تجربیدی که همان نقاشی است پیرایش یافته است. این کشف مهمی است که نقاش را خرسند می‌سازد. در سایه سینما و خواص روان‌شناختی پرده، این امر نادین و تجربیدی، حالت واقعی و ملموس می‌یابد، همچون یک قطعه سنگ. بنابراین،

۱. Open Sesame، کلماتی که علی‌بابا برای باز شدن درهای بسته به کار می‌برد.

۲. Henri Stork (?-۱۹۰۷)، کارگردان مستندساز بلژیکی.

۳. Malthusian، پیرو عقیده توماس مالتوس، کشیش انگلیسی که از ۱۷۶۶ تا ۱۸۳۲ می‌زیسته و عقیده داشته که افزایش جمعیت جهان به صورت تصاعد هندسی است در حالی که افزایش آذوقه و مواد غذایی به صورت تصاعدی است و اگر از ازدیاد روزافزون [جمعیت] جهان جلوگیری نشود، دنیا گرفتار فقر و فاقه و تباهی و نیستی می‌گردد. — فرهنگ آریاتپور.

آنها را با اصل نقاشیها مقایسه کرد، بلکه معیار ارزیابی استقلال یا بیش از آن بافت‌شناسی (histology) این نوزاد زیبایی‌شناختی است که ثمره پیوند نقاشی و سینماست. اعتراضهایی که قبلاً مطرح ساختم، در واقع راهی است برای تعریف قواعد تازه‌ای که از این پیوند ناشی می‌شود. در اینجا نقش سینما نقش خدمتکار نیست، و قصد خیانت به نقاشی را هم ندارد. بلکه می‌خواهد شکل تازه‌ای از هستی را در اختیارش بگذارد. فیلمی درباره یک تابلو نقاشی، نوعی همزیستی زیبایی‌شناختی سینما و نقاشی است، همچون گلستگ که حاصل همزیستی جلبک و قارچ است.

آزوده بودن از این همزیستی همان قدر مسخره است که کسی بخواهد به طرفداری از تئاتر و موسیقی، اپرا را محکوم سازد. با این حال، واقعیت آن است که این قالب جدید، چیزی از روزگار ما را در خود دارد، چیزی که آن مقایسه سنتی را که ذکر کردم به حساب نمی‌آورد. فیلمهای درباره تابلوهای نقاشی، فیلمهای متحرک‌سازی نیستند. نکته تناقض‌آمیز درباره آنها این است که این فیلمها از آثاری استفاده می‌کنند که از پیش کامل و قائم به ذات‌اند. ولی دقیقاً به همین دلیل که چیزی را جایگزین نقاشی می‌سازند که تا حدی از خود آن گرفته شده است، و بر مبنای چیزی استوار است که پیش از آن از نظر زیبایی‌شناسی کامل بوده است، می‌توانند بر تابلو اصلی نور تازه‌ای بیفکنند. احتمالاً اگر فیلم اثری کامل و دارای ویژگیهای بالا باشد، هر چند بیشتر به نظر می‌رسد که به نقاشی خیانت می‌کند، در واقع بیشتر در خدمت آن است.

من طبیعتاً فیلمهای ون‌گوگ یا گوژنیکا را بر فیلمهای روبن^۱ یا از دنوآر تا پیکاسو^۲ ساخته دیسار^۳ ترجیح می‌دهم. زیرا دو فیلم آخر فقط هدف آموزشی یا انتقادی دارند. دلیل سختم این است که آزادی که رنه برای خودش در نظر گرفته است، نه تنها ابهام و چند وجهی بودن مشخصه همه آثار واقعاً خلاقانه را حفظ می‌کند بلکه، و مهمتر از آن، این آفرینش تازه خود بهترین منتقد آثار اصلی است. فیلم با بخش کردن تابلو، با جدا کردن اجزایش، با حمله بردن به جوهرش، آن را وامی‌دارد تا برخی از نیروهای نهفته‌اش را بر ملا سازد. آیا پیش از تماشای فیلم رنه واقعاً می‌دانستیم که اگر رنگ زرد را از تابلوهای ون‌گوگ حذف کنیم، چگونه به نظر می‌آیند؟ البته این کاری مخاطره‌آمیز است، و از آن دسته از فیلمهای کم تأثیر ایر درمی‌یابیم که کاری خطرناک است. فیلساز کاری مخاطره‌آمیز انجام می‌دهد، زیرا با نمایش کردن مصنوعی و مکانیکی می‌خواهد به جای نمایش یک تابلو، داستانی را نقل کند. نیز، باید گفت که موفقیت فیلم به استعداد کارگردان و فهم او از تصویر بستگی دارد.

افزون بر این، نوعی نقد ادبی نیز داریم که به همین سان آفرینشی دوباره است — همچون نقد بودلر درباره دلاکروآ^۴، والری درباره بودلر، مالرو درباره آل‌گرکو^۵. بیایید ضعفا و گناهان بشر را به گردن سینما نیندازیم. فیلمهای درباره نقاشی، همین که ۲۰۳ اعتبار ناشی از شگفتی و اکتشاف فروکش کند، دقیقاً همان قدر ارزشمند خواهند بود که انسانهایی که آنها را می‌سازند.

(منبع نامعلوم: در نسخه فرانسوی ذکر نشده است.)

1. Rubins

2. From Renoir to Picasso

3. Paul d'Haesnerts (?-۱۹۰۱)، فیلساز و معمار و مورخ بلژیکی.

4. Delacroix (۱۸۶۳-۱۷۹۸)، نقاش فرانسوی. آغازگر مکتب رمانتیک.

5. El Green (۱۶۱۴-۱۵۴۱)، نقاش مشهور یونانی.

سینما چیست؟

جلد دوم

فهرست

جلد دوم

پیشگفتار / به قلم فرانسوا تروفو	۱۱۵
مقدمه / به قلم هیوگری	۱۱۷
نواواقعگرایی: نوعی زیبایی‌شناسی واقعیت	۱۲۹
(واقعگرایی سینمایی و نهضت آزادی‌بخش ایتالیا)	
بینگامان	۱۲۹
نهضت آزادی‌بخش: گسیختگی و نوزایی	۱۳۱
عشق به واقعیت. طرد واقعیت	۱۳۲
ملغمه‌ای از بازیگران	۱۳۳
زیبایی‌باوری، واقعگرایی، واقعیت	۱۳۵
از همشهری کین تا فاریک	۱۳۶
پایتزا	۱۳۸
فن روایت	۱۳۸
واقعگرایی سینمای ایتالیا و فن رمان امریکایی	۱۴۴
زمین می‌لرزد	۱۴۷
دزدان دو چرخه	۱۵۱
دسیکا: کارگردان	۱۶۱
یادداشتی بر امیرنو د	۱۷۱
امیرنو د، شاهکار	۱۷۵
کابیریا، سفری به انتهای نواواقعگرایی	۱۷۹
ملودرام ساختگی	۱۸۰
واقعگرایی نمودها	۱۸۱
در آن سوی اشیاء	۱۸۲
انقلابی در روایت	۱۸۳
چشم در چشم	۱۸۴

در دفاع از روسلینی.....	۱۸۵
نامه‌ای به گوئیدو اریستارکو سردبیر سینمانوؤ.....	۱۸۵
اسطوره میو وردو.....	۱۹۱
لایم لایت یا مرگ مولیر.....	۲۰۷
شکوه لایم لایت.....	۲۱۱
وسترن یا عالیترین نمونه فیلم آمریکایی.....	۲۱۹
تکامل وسترن.....	۲۲۵
یاغی.....	۲۳۳
«بهترین زن به آسی خوب نمی‌ارزد».....	۲۳۳
سرنوشت ژان گابن.....	۲۳۷
منابع برای مطالعه بیشتر.....	۲۴۱

پیشگفتار

به قلم فرانسوا تروفو

دریادل و باعاطفه بود، ولی به منطق و استدلال محض نیز باور داشت؛ جدلی توانا بود و به نیروی استدلال کاملاً اعتقاد داشت. به چشم خود دیده‌ام که بر یک‌دنده‌ترین پلیسها غلبه یافته است؛ لکنت زبان یاورش بود نه مانعش؛ با همین لکنت می‌توانست توجه مردم را جلب کند. اگر با استدلالی نادرست مواجه می‌شد، ابتدا نظریه مخالف را بهتر از طرف مقابل حلاجی می‌کرد و سپس با منطق قوی به ابطالش می‌پرداخت. فقط در نوشته‌های ژان پل سارتر، که بازن بسیار می‌ستودش، می‌توان چنین فراست و چنین صداقت فکری را مشاهده کرد.

به‌رغم بیماری جسمانی دیرینه‌اش، توان اخلاقی شگفت‌آوری داشت. فرض گرفتنش به آواز بود و قرض دادنش به نجوا، در حضورش همه چیز ساده و آشکار می‌شد. چون دلش نمی‌آمد خودرو چهار نفره را به تنهایی برانند، سه نفر را از ایستگاه اتوبوس نوژن سوار می‌کرد و در مسیرش در شهر پاریس به مقصد می‌رسانید. هرگاه او و همسر و پسر خردسالش چند هفته‌ای به مسافرت می‌رفتند، از میان دوستان بی‌شمارش یکی را که مسکن راحتی نداشت پیدا می‌کرد و خانه‌اش را در آن چند هفته به او می‌سپرد، و بعداً یکی دیگر را پیدا می‌کرد و خودروش را به او قرض می‌داد.

آندره بازن بهتر از هرکسی در اورپا درباره سینما قلم می‌زد. از همان روزی که به سال ۱۹۴۸ نخستین شغل سینمایی‌ام را به من سپرد و در کنارش کار کردم، فرزندخوانده‌اش شدم. از آن پس همه رخدادهای خوش و لذت‌آور زندگی‌ام را به او مدیونم.

بازن مرا آموخت تا درباره فیلم و سینما بنویسم، نخستین نوشته‌هایم را تصحیح و چاپ کرد، و یاری‌ام نمود تا کارگردان شوم. وی چند ساعتی پس از آنکه نخستین روز فیلمبرداری‌ام را به پایان برده بودم درگذشت. دوستش پسرلوه^۱ را دنبالم فرستاده بود. هنگامی که به اتفاق او به منزل بازن در نوژن^۲ رسیدیم، نگاهی به من انداخت ولی دیگر نمی‌توانست سخن بگوید، دردی جانکاه بر وجودش مستولی بود. شب قبل، فیلم جنایت آقای لازر^۳ را در تلویزیون دیده بود و برای کتابی که درباره ژان رنوار تدارک می‌دید، یادداشت‌هایی برداشته بود.

اگر قرار باشد تصویری از آندره بازن به دست بدهم، نخستین چیزی که به ذهنم می‌آید، جمله‌ای از یک مجله امریکایی است: «فراموش‌ناشدنی‌ترین شخصیت همه عمرم». آندره بازن، همچون شخصیت‌های نمایشهای ژیرادو^۴، مخلوق متعلق به روزگار پیش از گناه آدم ابوالبشر بود. به نیکی و صداقت شهره بود، ولی خوبی‌اش شگفتی پایان‌ناپذیر و بسیار آشکار بود. سخن گفتن با او چنان لذتی داشت که انگار هندویی باشی تن به آب گنگ سپرده. چنان بلندنظر بود که گاهی می‌دیدم به عمد دارم به یکی از دوستان مشترکمان می‌تازم فقط به این دلیل که بازن از او دفاع کند و من از سخنانش لذت ببرم.

1. Péro Leger

2. Nogent

3. *Le Crime de Monsieur Lange*

4. Giradoux

سینا را دوست داشت، ولی بیش از آن شیفته زندگی، مردم، حیوانات، علوم گوناگون، و هنر بود. چند روز پیش از مرگش تصمیم داشت درباره کلیساهای کمتر شناخته شده رومانسک فرانسه فیلمی کوتاه بسازد. انواع و اقسام حیوانات را در خانه نگه می‌داشت، آفتاب پرست، طوطی، چند سنجاب، چند لاک پشت، یک قساح و چند جانور دیگر که نمی‌توانم به این فهرست بیفزایم چون نمی‌دانم نامشان را چگونه باید بنویسم؛ چند روزی پیش از مرگش داشت به یک سوسمار درختی برزیلی به زور خوراک می‌داد و در حالی که تکه‌های تخم‌مرغ آب‌پز را با قطعه چوبی داخل دهان حیوان می‌گذاشت گفت: «متأسفم که پیش از این حیوان بیچاره از دنیا می‌روم». بر عهده من نیست که بگویم دنیا خوب است یا بد، اما مطمئن انسانهایی همچون بازن آن را به مأوایی دلپذیرتر تبدیل می‌کنند. آندره که به زیبایی زندگی باور داشت و بر همین پایه رفتار می‌کرد، بر همه کسانی که با او برخورد می‌کردند تأثیری نیک برجا می‌نهاد، و تعداد کسانی که با او برخوردی خصمانه داشتند، به شمار انگشتان یک دست هم نمی‌رسید. هرکس با وی سخن می‌گفت، حتی فقط یک بار، او را «بهترین دوست» خود می‌خواند. زیرا در دیدار با او، آدمی شیفته راستی و صداقتش

می‌شد و نمی‌توانست او را به بهترین صفت بخواند. آندره بازن چنان خونگرم و باحرارت بود که هرگز نمی‌توانستیم درباره او سخنان مهملی همچون «هنوز زنده است» یا «هنوز در میان ماست» به کار ببریم. واقعیت تلخ و به راستی اندوهناک و عمیقاً غم‌انگیز این است که وی از میان ما رفته است. تنها کاری که از دستان برمی‌آید، مویه بر حرمانش و بازخوانی آثارش است. چندی پیش در یکی از نامه‌هایش به جمله‌ای برخوردم که بیش از انتقادی او را نیک می‌نمایاند: «متأسفم که نتوانستم فیلمهای میزوگوچی را دوباره با شما در سینما تک ببینم. او در نظر من همان قدر ارزشمند است که نزد شما. و حتی ادعا می‌کنم او را بیش از شما دوست می‌دارم، چون کوروساوا را هم دوست دارم که آن روی همین سکه است: اگر شب در کار نبود آیا روز را بهتر از این می‌شناختیم؟ دوست نداشتن کوروساوا به خاطر دوست داشتن میزوگوچی فقط گامی آغازین به سوی تفاهم است. بی‌تردید، هر که کوروساوا را ترجیح بدهد ناپیایی لاعلاج است، اما هر که فقط میزوگوچی را دوست بدارد یک چشم است. در همه هنرها هم اثری از مکاشفه‌جویی و عرفان به چشم می‌خورد و هم اثری از بیانگرایی (expressionism)».

مقدمه

به قلم هیوگری

طنزآمیزی دید که پس از بازگشت از جشنواره فیلمی در امریکای جنوبی در مجله کایه دو سینما نوشت (ژانویه ۱۹۵۹). بازن در این مقاله شرح می‌دهد که به‌رغم موانع رسمی و غیررسمی سرانجام موفق شده یک طوطی را با خود به فرانسه بیاورد.

در همین شماره یادنامه کایه، کلود ورمورل^۱ از «نیک‌ذاتی فرانسس وار» بازن سخن گفته است. دلالت این تشبیه‌ها فراتر از معنای ظاهری است که می‌توان از، مثلاً، مقاله‌هایش درباره نواقعی‌گرایی یا اهمیت که برای عبارت مکرر (و از نظر مخالفانش «آرمان‌گرایانه») «احترام به واقعیت» قائل است دریافت. اگر قرار بود فیلمی درباره زندگی بازن بسازم، آن را با نمایی تداعی‌کننده و نمادین از او آغاز می‌کردم که منتقدی بیست و چند ساله است و از میدان جلو کلیسای سن سولپیس^۲ می‌گذرد، ساختاری عظیم و دراز و حزن‌آور که تجسم همه جنبه‌های پراپت و محزون مذهب کاتولیک سنتی فرانسه است. نام این کلیسا نیز اهمیتی فراوان دارد، زیرا این نام را گروهی از کشیشان بر آن نهادند که آمده آیفرا^۳ دوست و همکار بازن بعدها به عضویت آن درآمد. بوسو^۴ و فنلون^۵، دو روحانی سده هفدهم که به همین اندازه حالت نمادین دارند، با نگاهی پخته بازن را می‌نگرند که با ذهنی انباشته از اندیشه‌هایی که آن دو از دیدگاه الهیات آنها را انقلابی می‌دانند، به سوی مقصد خویش،

زان رنوار در پیشگفتاری که چهار سال پیش بر جلد نخست ترجمه انگلیسی سینما چیست؟ نوشت از تأثیر آندره بازن بر ساهای آتی سخن راند. حقیقت این سخن به طرق گوناگون و در سرزمینهای مختلف در حال ظهور است. برای نمونه، در کشورهای انگلیسی‌زبان نام او در مطالعات انتقادی فیلم بیش از پیش به چشم می‌خورد. در فرانسه همچنان صاحب‌نظری پرارج است و برخی از منتقدان مارکسیست لزوم این را احساس کرده‌اند که با اندکی شتاب و اضطراب حمله به نظریه‌های او را از سرگیرند؛ گیرم نه با همان ناسازگوبیهای سابق، ولی با توسل به همان استدلالهای حمله اولیه در صفحات مجله پوزیتیف به سال ۱۹۶۲: ناسازگویی طولانی که دو شماره ادامه یافت و نزدیک به هشتاد صفحه را دربرمی‌گرفت (این منتقدان وظیفه خود می‌دانستند که — با استفاده از کلیاتی مانند «شارلاتان» و «ناشی» — این «پاپ را تقدس‌زدایی» کنند!).

شاید تناقض‌آمیز بناید درباره منتقدی که آثارش در نگاه نخست بسیار عقلانی می‌نماید بگویم کلید اصلی درک این مرد و کارش واژه عشق است — مجله پوزیتیف این واژه را به بهانه اینکه واژه‌ای بسیار مبهم و مناسب عرفان‌پردازی است مطرود دانسته. فرانسوا تروفو در پیشگفتار کتاب حاضر نوشته است: «او سینا را دوست داشت ولی بیش از آن شیفته زندگی و مردم و حیوانات و علم و هنر بود.»

تروفو در یادنامه‌ای که مجله کایه دو سینما پس از مرگ بازن منتشر کرد او را تشبیه کرده است به «همدم سن فرانسس اهل آسیسی که نیک‌طبعی‌اش هم شادمانه بود و هم تأثیرگذار». این خصلت بازن را می‌توان بروشنی در مقاله نشاط‌انگیز و

1. Claude Vermorel

2. St. Sulpice

3. Amedée Ayfre

4. Bossuet

5. Fenelon

کنیم بهتر می‌فهمیم که مقصود توشار از اینکه مونیّه را استاد همگی‌شان می‌نامد چه بوده است. هر چند می‌دانیم که این شاگردی حالت زانو زدن در پیش استاد نداشته بلکه بیشتر پیروی ذهنی و فکری بوده است. فلسفه مونیّه، یکی از گونه‌های نهضت شخص‌گرایی است که به صورت‌های مختلف در فرانسه، ایالات متحده، انگلستان، هلند، سوئیس و جاهای دیگر وجود داشت. نگرش این فلسفه به زندگی و به انسان، و به جایگاه انسان در عالم هستی و جامعه، و به روابط او با دیگران، اساساً هنگامی شکل گرفت که مونیّه در دانشگاه گرنوبل، شهر زادگاهش، تحصیل می‌کرد. مبنای این فلسفه، تأیید وجود اشخاص آزاد و خلاق است. در ساختار این فلسفه مسئله امر پیش‌بینی‌ناپذیر وجود دارد که طبیعتاً هر نوع تمایل به نظام‌مند کردن قطعی و بی‌چون و چرا را نفی می‌کند. مونیّه نوشته است: «هیچ چیز متناقض‌تر از این نیست که بخواهیم ماشین به جای ما بیندیشد و کار کند، یعنی توزیع‌کننده خودکار راه‌حلهای توصیه‌ها باشد؛ چنین چیزی مانع پژوهش است، هر چند ما را در قبال دلوآپسی (angst) یا هر نوع خودآزمایی یا خطرپذیری بیمه می‌کند.» بنابراین وی برای راه‌هایی از شخص‌گرایی به مثابه نظامی انعطاف‌ناپذیر پیشنهاد می‌کند که از شخص‌گرایی به صورت مفرد سخن نگوئیم، بلکه به صورت جمع به آن بیندیشیم، یعنی به شخص‌گرایه‌های گوناگون — مسیحی و لادریانه و غیره. بسادگی می‌توان دریافت که این گشاده‌نظری، این حالت کثرت‌گرایانه و نیز آن مفهوم آزادی فردی که در نوشته‌های بازن شاهد هستیم، طبیعتاً منتقدان مارکسیست را آزرده می‌ساخت.

متفکرانی که بیشترین تأثیر را بر مونیّه داشتند عبارت بودند

کافه سن سولیس، روان است. گروهی که در آنجا گرد آمده‌اند و یکی از جلسه‌های مرسوم تحریریه را تشکیل داده‌اند، در زمره نویسندگانی هستند که مجله اسپریت را می‌گردانند. این مجله نقد ادبی به سال ۱۹۳۲ پایه‌گذاری شد و آندره بعدها در سالهای ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۷ با آن همکاری مستمر داشت. در میان حاضران، پ.آ. توشار کاتولیک و روزنه لینار^۱ پروتستان — که برخی می‌گویند بی‌اعتقاد است — دیده می‌شوند. اولی نویسنده است و دومی فیلمساز هم هست و بعدها هر دو از دوستان نزدیک بازن شدند. نیز در این جمع بازین^۲ نقاش و دو شخصیت برجسته تئاتر یعنی ژاک کوپو^۳ و دولن^۴ را می‌توان دید. دولن زندگینامه خودش را به شیوه نامعمولی نوشته که شرح دوران بازیگری‌اش برای تئاتر و سیناست و یادمانها و یادداشت‌های حرفه‌ای یک بازیگر^۵ نام دارد.

البته این صحنه ساختگی و فقط برای فیلم نیست. چنین دیداری واقعاً در دوران پیش از جنگ جهانی دوم رخ داده است. بازن به دعوت توشار برای دیدار او آمده بود. آن دو قبلاً باهم مکاتبه داشتند و حال قصد آشنایی رسمی در میان بود، و نیز می‌خواستند درباره گروه اسپریت گفتگو کنند، همان گروهی که بازن در دانشسرای عالی سن‌کلود، که در آنجا درس معلمی می‌خواند، پایه‌گذاری کرده بود. چنین گروه‌هایی که بر مبنای فلسفی و الهیات و جامعه‌شناسی متمرکز بود از سوی نهضت شخص‌گرایی (personalist) فرانسه حمایت و ترغیب می‌شد و راهب و نیروی پیش‌برنده‌شان امانوئل مونیّه^۶ بود. توشار بعدها در مطلبی درباره بازن از مونیّه چنین یاد می‌کند: «استاد همه ما که بازن شوق سیراب نشدنی‌اش به اصطلاح‌شناسی تجربی را از او کسب کرد.» ولی بازن بیش از این از مونیّه فرا آموخته بود.

بازن هیچ بیانیّه فلسفی خاصی از خود بر جای نگذاشت، ولی اندیشه‌های فلسفی او [همچون یک نشانِ محو (watermark) (تثلی که خودش می‌پندید) در بافت نوشته‌هایش مشهود است، و هرچه این بافت را بیشتر بررسی

1. Roger Leenhardt

2. Bazaine

3. Jacques Coppeau

4. Dullin

5. *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*

۶. Emmanuel Mounier (۱۹۵۰-۱۹۰۵)، متفکر فرانسوی.

مونیبه نوشته‌های تیلار دوشاردن^۸ را می‌ستود که، به زعم وی، پیام مسیحی را گستره‌ای جهانی بخشیده بود. مونیبه دلبسته اگزیستانسیالیسم نیز بود و می‌گفت «شخص‌گرایی و اگزیستانسیالیسم در یک چیز هم‌عقیده‌اند و آن مبارزه با سیستم است.» وی شخص‌گرایی را شاخه‌ای از درخت فلسفه وجودی (existential) می‌دانست و اعتقاد داشت شخص‌گرایی پیش از آنکه فلسفه ماهیت باشد، نوعی فلسفه وجود^۹ است. همین اندیشه در جای جای آثار بازن دیده می‌شود، برای نمونه در مقاله‌اش درباره نواقع‌گرایی: «کارگردانان نواقع‌گرا پیش از آنکه جهان را محکوم سازند فراموش نمی‌کنند که جهان وجود دارد.» سرمایه‌داری یکی از اهداف اصلی حمله مونیبه بود و آن را فقر‌انگیز و غیرانسانی می‌دانست و می‌گوید انتقادش از سرمایه‌داری از مارکس هم فراتر می‌رفت و مصالحه مسیحیان را با سرمایه‌داری مطرود می‌شمرد. مونیبه با پگو هم‌عقیده بود که بورژوازی آرامش را جایگزین شرافت انسانی نموده و به این ترتیب خود را به کام مرض مهلکی افکنده و بشر را تباه کرده است — وی همچون برناتوس معتقد بود خطای اصلی بورژوازی این است که در تمامی سطوح جامعه «کشنده‌ترین سم یعنی رضایت به حد متوسط» (mediocrity) را ترویج کرده است.^{۱۰} از آن رو بر اندیشه‌های این «استاد» کمی درنگ کرده‌ام که بدون آگاهی اندک از فلسفه شخص‌گرایی، خواننده نخواهد دانست که نظریه بازن درباره سینما و نیز زیبایی‌شناسی او و دیدگاهش درباره جهان و جامعه یا نگرشش به آرمانهایی که الهام‌بخش وی بوده‌اند در چه زمینه‌ای بنیاد گرفته است — و نیز پی نخواهد برد که عبارت پوچ «متأله منفور» که مخالفان

از: بردیائف^۱ روسی، برگسون، ژاک ماریتن^۲ نو توماسی^۳ شاگرد سابق برگسون، و مهمتر از همه شارل پگو^۴ (۱۸۷۳-۱۹۱۴)، شاعر و کاتولیک پرشور و نیز سوسیالیست پرحرارت که کنایه زن درک را به «زنان و مردانی که زندگی‌شان را وقف برپایی جمهوری جهانی سوسیالیستی کرده‌اند» تقدیم کرده است. در سال ۱۹۳۲ که مونیبه مجله اسپریت را به راه انداخت، وضعیت این جنبش را چنین جمع‌بندی کرد: «در جستجوی اردوگاهی هستیم میان برگسون و پگو، ماریتن و پردیاف، پرودون^۵ و دومان^۶». آنان در این زمان، همان‌گونه که دانیل دو روب^۷ مورخ توصیفشان کرده است، نسلی بدون استاد بودند که می‌خواستند از استادان کم‌اعتباری که در دانشگاه پیروی کرده بودند بگسلند و در عین حال از آثار کی‌یرکه‌گور و مارکس و باسپرس بی‌اطلاع بودند. ولی این وضع تغییر کرد و مونیبه بعدها نوشت: «وظیفه نسل ما شاید این نباشد که بیهوده بکوشیم شکاف ظاهراً پرنشدنی میان پیروان کی‌یرکه‌گور و مارکس را پرکنیم بلکه باید مسیرمان را دنبال کنیم تا به جایی برسیم که شاید بتوان آن را انقلاب سقراطی سده نوزدهم نامید، یعنی حمله به همه نیروهای زمانه که می‌خواستند انسان را شخص‌زدایی کنند. متأسفانه این حمله به دو جناح تقسیم شده است، یکی جناح کی‌یرکه‌گور که انسان معاصر را که از کشف جهان و بهره‌برداری از آن گیج شده است به آگاهی از موضوعیت نفسانی (سوبژکتیویته) و آزادی فرامی‌خواند؛ و دیگری جناح مارکس که روندهای عرفان‌پردازی را مطرود می‌دانست، زیرا اعتقاد داشت که این روندها انسان را در ساختارهایی اجتماعی گرفتار ساخته‌اند که بر وضعیت مادی او تحمیل شده‌اند؛ مارکس در عوض به انسان یادآوری می‌کرد که سرنوشت او نه تنها در قلبش که در دستهایش قرار دارد.» این شکاف اسفناک روزه‌روز گسترده‌تر شد. در نتیجه، شخص‌گرایی تلاش کرد این جناح‌بندی را تا اندازه‌ای بی‌اثر سازد، تلاش کرد تا به صورت «نیروی سوم» میان سرمایه‌داری و کمونیسم درآید، از اولی بی‌زاری جست ولی بسیاری اندیشه‌های دومی را پذیرفت.

1. Berdiaeff

2. Jacques Maritain

3. Neo-Thomist

4. Charles Peguy

5. Prudhon

6. De Man

7. Daniel de Rops

8. Teilhard de Chardin

۹. existence (اگزیستانسی). تقرر ظهوری.

10. Moix, E. Mounier, Editions du Seigne. Paris, 1960.

مارکیست‌اش دربارهٔ او به کار می‌بردند تا چه حد بی‌مورد و ناآگاهانه است.

توشار حیثیت این شاگرد را بخوبی دریافته بود، حیثیتی که در نیرویی متجلی بود که بازن صرف گروه اسپریت در دانشسرای عالی سن‌کلود و نیز گروه دیگری می‌کرد که در تعطیلات تابستانی در لاروشل راه انداخته بود و از جمله اعضایش یک کشیش انقلابی جوان و یک پیشوای روحانی پروتستان بودند. از شواهد مختلف چنین برمی‌آید که این شوق و ذوق بازن همچنان پابرجا ماند، مثلاً در مقاله‌ای که ده سال بعد در اسپریت دربارهٔ فیلم داستان لویزیانا^۱ نوشت، از خوانندگان خواسته است که فیلم را ببینند. اگر به تماشای فیلم نروند یا دست‌کم جداً قصد تماشای آن را نداشته باشند ارزش آن را ندارند که خوانندهٔ اسپریت باشند. یکی از دوستان روزهای جوانی بازن، در مرثیه‌ای تأثیرگذار، نقل می‌کند که چگونه بازن در دوره دانشجویی نسخه‌هایی «قشاقی» را از نوشته‌های تیلار دوشاردن پخش می‌کرد، زیرا زعای روحانی دانشگاه آثار او را از ترس مخالفت احتمالی با مذهب عامه ممنوع کرده بودند. کیست که با مطالعه آثار بازن یا دوشاردن دریابد که برخی از واژگان و اندیشه‌ها از یکی به دیگری راه یافته است؟

چه چیزی این مرد جوان را به سوی سینما کشانید، آن چنان که شور و شوقش به سینما را بخشی از اشتیاقش به فرهنگ و حقیقت دانسته‌اند؟ با توجه به آنچه پیش از این دربارهٔ فلسفهٔ شخص‌گرایی گفتم که ظاهراً بازن را مجذوب ساخته بود، و نیز نگاه بسیار حساس او به زیبایی جهان و موجودات آن، گمان می‌کنم بپایه نباشد اگر نتیجه بگیریم که بخش عمدهٔ این جاذبه، در رابطهٔ ویژهٔ دوربین فیلمبرداری با تمامی این موارد، و نیز با زندگی و حرکت و واقعیت نهفته است. دوربین به وی امکان می‌داد تا دربارهٔ هرچه می‌ستود به شیوه‌ای خاص غور و تأمل کند. همان‌گونه که خودش گفته است: «سینما بیش از همه هنرها با عشق درهم آمیخته است.» بنابراین چندان شگفت نمی‌نماید که خودش را چنین در سینما غرق ساخت و تکاملش را

مشتاقانه پی‌گرفت و با هرگونه سوءاستفاده از ابزارهای هیجان دنبال کردن این «خط بجانب» (asymptote) همیشه متحرک را به او بخشیده بود، مخالفت کرد. «خط بجانب» واژه‌ای است بسیار گویا که بازن از ریاضیات به وام گرفته بود و می‌گفت این خط باید به سوی «واقعگرایی» میل کند، اما به آن نوع واقعگرایی که مایهٔ نابودی خودش است هرگز نباید برسد. این اندیشه‌ها به‌گونه‌ای طبیعی از بررسی دقیقتر نوشته‌های او حاصل می‌آید. و آنچه حاصل اندیشه‌های خود او نیست تأثیر کسی است که جلد نخست مقالاتش را به او و فرانسوا تروفو تقدیم کرده است — روزه لینار. ژان لویی تلمنه می‌گوید: «لینار که مشتاقانه خودش را وقف سینما کرده بود بازن را به تسخیر خود درآورده بود.» نظر ژرژ سادول نیز همین است. خود بازن تصریح کرده است لینار کسی بود که با ظرافت و دقت فراوان دربارهٔ سینما می‌نوشت. و دست آخر، اقرار خود لینار است «او [بازن] آن قدر مهربان بود که می‌گفت ستونی که من در جملهٔ اسپریت داشتم، و بعداً بازن جای مرا گرفت، برآتش داشته که منتقد فیلم شود.» لینار می‌گوید یکی از دلایلی، و نه کم‌اهمیت‌ترین آنها، که مرا واداشت نقدنویسی را «بی‌تأسف» کنار بگذارم این بود که نوشته‌های بازن «ادامهٔ همان کاری بود که خودم می‌کردم و آن را از آنچه من در نظر داشتم فراتر برد».

مطمئناً از نقد بازن بر آخرین تعطیلات^۲ لینار که استادانه‌ترین کاربرد نقد مؤدبانه و ظریف است و به ستایشی پرشور می‌ماند، می‌توان دریافت که شاگرد چه اندازه پیشرفت کرده و آن زمان که ستون لینار را تحویل گرفت و جزو نویسندگان دائمی اسپریت شد، به چه منتقد کارآزموده‌ای تبدیل شده بود.

به علاوه، لینار می‌گوید که بازن دلبسته و تا اندازه‌ای تحت تأثیر مقالهٔ «طرحی برای روان‌شناسی تصویر متحرک»^۳ نوشته

1. *Lousiana Story*

2. *Denieres Vacances*

3. «Sketch for a Psychology of the Motion Picture» (Verve, vol. V, No. 2, 1940).

در کتاب حاضر، مقاله‌هایی که به صحنه‌های عشق در سینما [در ترجمه فارسی بنا به ملاحظات فرهنگی حذف شده است] و سترن و ژان گابن می‌پردازند، از جلد سوم مجموعه آثار بازن به نام سینما و جامعه‌شناسی برگرفته شده است. بقیه مقالات از جلد چهارم مجموعه آثار اوست به نام نواقع‌گرایی: نوعی زیبایی‌شناسی واقعیت. سترن از همان آغاز بازن را مجذوب ساخت، بویژه به خاطر آنکه تاریخ و جامعه‌شناسی غرب را بر وی آشکار می‌ساخت، و بالاخص میان کابوی و شوالیه ادبیات عشق فرانسه و میان زن در غرب جدید که جبر شرایط اجتماعی او را در معرض دید قرار می‌داد و زن آرمانی عشقهای درباری^۵ شبه‌تنباهی می‌دید. هر چند جمله‌ای که مقاله‌اش را درباره صحنه‌های جنسی در سینما (که به گونه‌ای خارق‌العاده وارد به موضوع است) با آن آغاز می‌کند شاید چندان پیشگویانه به نظر نیاید، ولی هرگونه داوری درباره دیدگاههای او تا اندازه‌ای بستگی دارد به اینکه بپذیریم فیلمهای برهنه‌گرایی امروز — که طبیعتاً شکلشان بر محتوایشان تأثیر می‌گذارد — نمایش به معنای مرسوم کلمه هستند یا نه، و اینکه نقش بازیگر در آنها چیست؟ در هر صورت، نمی‌توان بسادگی باور کرد که اگر بازن این مقاله را امروز می‌نوشت دیدگاهش تغییر کرده بود، به دو دلیل: نخست، این دیدگاهها ظاهراً از مفهوم نقش بازیگر، آن‌گونه که دیدرو در کتاب نظر خلاف عرف درباره بازیگر مطرح کرده است، منشأ می‌گیرند، یعنی نقش بازیگر این است که عواطف تماشاگران را برانگیزد بی‌آنکه احساسات

آندره مالرو بود، که امروزه مقاله‌ای معروف و پراوازه است. شباهت میان برخی از اندیشه‌های این مقاله و مقاله «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» نوشته بازن قابل توجه است. هر دو به هنر نقاشی در مقام هنری متمایز از فنون بازنمایی می‌پردازند. هر دو سینما را اساساً اوج طبیعی چیزی می‌دانند که مالرو آن را چنین توصیف می‌کند «طلب سراسیمه و پرشتاب حرکت از سوی طرفداران بازنمایی در اواخر دوران باروک». هر دو از تشبیه «کارت شناسایی»^۱ استفاده می‌کنند. اما اختلافاتی نیز میان آن دو مشاهده می‌شود، بویژه در مورد گذر از فیلم صامت به ناطق که بازن در مقاله‌ای دیگر به آن پرداخته است. ارجاعهای مشترک هر دو منتقد که در این صفحات بازتاب یافته، به سینما و اسطوره است. بویژه در مورد چاپلین و تجزیه و تحلیل بازن از فیلم *سیو و دودو*.^۲

تاویل بازن چنان گسترده می‌نماید که عادت به روند مقدس پژوهشگری بی‌وقفه^۳ می‌تواند هر نوع مقایسه را پدید آورد، حتی در زمینه‌های بسیار بعیدی مانند شعر درباره ذات اشیا سروده لوکرتیوس^۴ و نظریه تصاویرش.

در دبدارهای گروه نویسندگان اسپریت حضور بازن قویاً احساس می‌شد. یکی از همکارانش پس از مرگ وی نوشت «شوری در وجود این آدم بود که افرادی را که در حالت عادی از سینما خسته و دلزده شده بودند عاشق و شیفته آن می‌ساخت. وقتی بازن به جلسه نویسندگان مجله وارد می‌شد، حالت جلسه تغییر می‌کرد و موضوع مورد گفتگو شکل دیگری به خود می‌گرفت. خود به خود همه درباره فیلم و سینما حرف می‌زدند. ولی در واقع همه ما فقط تماشاگر بودیم و بازن هیچ تلاشی نمی‌کرد ما را بدرستی گفته‌هایش متقاعد سازد. صرف حضورش کافی بود تا بی‌بریم آنچه را در رویدادهای روزمره، حتی در پیش پا افتاده‌ترین آنها، در خبرهای بسته و گریخته یا بحثهای سیاسی و در جزئیات زندگی روزمره می‌جستیم باید در آن استخر پرتلاطمی بیابیم که دنیای متحول سده بیستم را منعکس می‌ساخت.»

۱. identity. identitycard. هم به معنای شناسایی است و هم به معنای این‌همانی.

2. Monsieur Verdoux

3. Forschungsquellen

۴. Lucretius, (۹۶-۵۵ ق.م)، فیلسوف و شاعر رومی که به خاطر شعر درباره ذات اشیا (*De Rerum Natura*) مشهور است. وی در این شعر بنده تلاش کرده جهان را با اصطلاحات علمی توضیح دهد.

۵. courtly love, قواعد و آداب عشق‌ورزی و معاشرت در جامعه نسلان که در قرون وسطی تنظیم شده است. — فرهنگ آریانپور.

درس اجتماعی مفیدی وجود ندارد.»

شارل برمون^۲ در شماره نخست مجله ارتباطات^۳ که آن را مرکز مطالعات ارتباطات گروهی منتشر می‌کند، و درست پیش از انتشار مقالات کتاب حاضر به آن دست یافتیم، به بررسی جلد سوم مجموعه آثار بازن پرداخته است. وی این مجموعه را با این توصیف می‌ستاید که معدنی از افکار و اندیشه‌های گوناگون است. اندیشه‌هایی که برخی از آنها جسورانه و خارق اجماع‌اند و هم‌شان تأثیرگذارند، ولی باید آنها را اثر یک منتقد دانست نه جامعه‌شناس. به این ترتیب، او موضوع این مجموعه را فلسفه نظام اجتماعی می‌خواند نه جامعه‌شناسی. به گفته برمون، این مجموعه، مسئله رابطه جامعه‌شناسی و زیبایی‌شناسی را پیش می‌آورد، که اولی توصیفی است و دومی تجویزی. وی بویژه نحوه برخورد با اسطوره وردو را برغی تأید و می‌گوید درک رابطه دیالکتیکی میان چارلی و وردو ورای دسترس و درک عامه است. زیرا برای آنان این اسطوره فقط اسطوره چارلی است، و همین اسطوره است که آنان را به سوی گیشه سینما می‌کشد. لایم لایت و میو وردو از نظر تجاری شکست خوردند. فقط دیده تیزبین بازن می‌توانست رابطه چارلی - وردو را دریابد. با این حال، برمون این برداشت را نبوغ‌آمیز و حتی ستایش‌آمیز می‌داند. بنابراین، شاید او پرسش خود را پاسخ گفته باشد و در طول سالی که از چاپ آن نوشته می‌گذرد، شاید رابطه چارلی - وردو بیش از پیش درک شده باشد.

مقالات بازن علاوه بر آنکه از لحاظ موضوعی غنی است، از نظر آنچه می‌توان اندیشه‌های ضمنی نامید و نیز از نظر تداعی اندیشه‌ها پربار است. و این حاصل تلفیق مطالعات گسترده و قدرت نتیجه‌گیری اوست. مقالاتش درباره نوواقعگرایی نیز از این قاعده جدا نیست. مقایسه زیرکانه‌ای که او میان رمان‌نویسان واقع‌گرای انتقادی امریکا و کارگردانان نوواقع‌گرا

شخصی خودش را بیان کند؛ دوم، عشق‌بازی را نیز همچون مرگ نمی‌توان برای دیگری اجرا کرد. این لحظات چنان یگانه است که باید زندگی‌شان کرد و نمی‌توان، بنا به تعریف، همچون «موضوع» در نظرشان گرفت. از سوی دیگر جالب است بدانیم بازن میان تأثیر برهنگی بر صحنه و بر پرده تمایز می‌گذارد و تأثیر اولی را بیشتر می‌داند، زیرا در مکانی واقعی اجرا می‌شود. ولی برهنه روی پرده در مکانی تخیلی است. آیا این استدلال، ده سال پس از بیان دیدگاه‌های اولیه‌اش درباره جوهر تئاتر، تغییر نمی‌کند؟ (مقاله «تئاتر و سینما»، سینما چیست؟، جلد اول).

برخی از مقالات این کتاب، بویژه «یاغی» و «گونه‌شناسی برهنه‌نمایی» [در ترجمه فارسی بنا به ملاحظات فرهنگی حذف شده است] و نیز بسیاری از دیگر نوشته‌های بازن، کیفیت ویژه‌ای دارند که تا جایی که من می‌دانم هیچ‌کس آن را به شوخ‌طبعی‌اش نسبت نداده است. متأسفانه، هواداران بازن او را بشدت، ولی با حالتی موقر و جدی، می‌ستایند و بدگویان‌ش او را با چیزی تکفیر می‌کنند که معادل مارکسیستی ناقوس و کتاب و شمع است. بنابراین، درک هر دو گروه از بازن واقعی، سست بنیاد است.

توانایی بازن را برای به کارگیری استعداد دیالکتیکی (به مفهوم اسکولاستیکی نه به معنای هگلی) برای دفاع از علل مفقود با دست کم علل بسیار ضروری می‌توان بخوبی در تجزیه و تحلیل عالی‌اش از فیلم‌های لایم لایت و میو وردو دید. مقاله استادانه او درباره وردو، تکامل یافته مقاله‌ای است که ابتدا در مجله *Les Temps Modernes* (دسامبر ۱۹۴۷) چاپ شد. بازن این مقاله را در پاسخ نقدی به قلم ناتالی موفا^۱ که آن هم در همین مجله چاپ شده بود (ژوئای ۱۹۴۷) نوشت. این دومین مقاله موفا درباره این فیلم بود، اولی را پس از بازدید از استودیوی چاپلین نوشته بود و روند تولید این فیلم را شرح داده بود. بازن فیلم را در چکسلواکی دید و متوجه شد واکنش چک‌ها همانند ناتالی موفاست. از همین رو نوشت: «مارکیست‌ها ابراز تأسف می‌کردند که در این فیلم هیچ

1. Natalie Moffat

2. Charles Bremont

3. *Communication*

بخش اول آن تحت عنوان «لذتهای ابهام» به سخره گرفته شده است.

آخرین تجدید این بحث در مجله *Les Temps Modernes* (دسامبر ۱۹۷۰) و در مقاله‌ای بود به نام «همه فیلمها سیاسی است». در این مقاله، کریستیان تسیمر^۲ تلاش می‌کند پایه‌های نوعی نقد جدید سینمایی را بنیاد بگذارد که در آن تصویر سینمایی به هیچ وجه «اثری از واقعیت» شمرده نمی‌شود. اوی می‌گوید منتقدان چون می‌خواهند فیلم را منزلتی فرهنگی ببخشند، ظاهراً روند اقتصادی تولید فیلم را نادیده گرفته‌اند. بنابراین، همه فیلمهایی که در نظام سرمایه‌داری ساخته می‌شود ناگزیر بورژوازی است حتی آنهایی که با نیت کاملاً پرولتاریایی ساخته شده است.

تاکنون بیشتر منتقدان، از آنجا که اهل ادبیات بوده‌اند، با سینما چنان برخورد کرده‌اند که گویی ادبیات است. به زعم تسیمر، این دیدگاهی پندارگرایانه و بهترین نماینده‌اش آندره بازن است. نظریه بازن و پیروانش بر سفسطه‌ای ساده استوار است — سفسطه شفافیت (transparence) چشم‌انداز سینمایی، و سفسطه‌ای که پرده سینما را آینده‌ای یا پنجره‌ای در برابر جهان می‌داند که در نتیجه واجد دلالت‌های امر نامرئی و دخالت امر معنوی می‌شود. انزجار بازن از موتاژ از همین سفسطه منشأ می‌گیرد. بازن شیء غائب یافته را با خود غائب اشتباه گرفته است. تصویر سینمایی جزئی از واقعیت نیست بلکه محصول کار است. کار، از واقعیت به مثابه جزئی از این فرآیند استفاده می‌کند ولی این فرآیند واقعیت را به خلوص اولیه‌اش باز نمی‌گرداند. بنابراین، شیفتگی بازن به واقعیت عینی، با سنت گسترده انسانگرایی بورژوازی هموست که در واقعگرایی موشکافانه و از پیش متصور، آرمان هنرمند را می‌بیند، یعنی نوعی قابلیت و توان عکاسی به خاطر خود آن توان. راه‌حل، گریز از این نظام وابسته به واقعیت و سخن گفتن

به عمل می‌آورد، از درک عمیق ادبیات هر دو کشور حکایت می‌کند. مهم‌تر از همه، این مقاله‌ها جنبه مهمی از نگرش بازن را در مورد «موتاژ در مقابل وضوح عمیق» آشکار می‌سازد. بازن می‌پنداشت که این بحث فروکش کرده است؛ از همین رو در مقاله‌ای که در نخستین شماره کایه دو سینما تحت عنوان «آخرین سخن درباره وضوح عمیق» (آوریل ۱۹۵۱) چاپ شده، پایان آن را اعلام کرده است. بازن در این مقاله می‌گوید دیگر کسی درباره وضوح عمیق سخن نمی‌گوید، زیرا به کاری مرسوم تبدیل شده است. و در بخش دیگری از آن توضیح می‌دهد که وایرل در یکی از صحنه‌های فیلم *روبه‌های کوچک جعبه فلزی حاوی مدارک مهم* را چنان نسبت به دو شخصیت حاضر در صحنه قرار داده است که همه تماشاگران اهمیتش را درمی‌یابند. با استفاده از موتاژ، همه این موارد در برشهای متوالی نشان داده می‌شود. بازن می‌افزاید «به بیان دیگر، فصلهای یک نمایی، چنان‌که کارگردانان امروزه به کار می‌برند، موتاژ را نفی نمی‌کند — که اگر چنین می‌کرد سینما را به لکنت اولیه‌اش بازمی‌گرداند — بلکه موتاژ را جزو ساختار فیلم می‌سازد.»

بازن عمرش کفاف نداد که ببیند این «سخن آخر» درباره وضوح عمیق در واقع واپسین کلام نبود. ام، گزلان^۱ از نویسندگان مجله پوزیتیف به مناسبت انتشار مجموعه مقالات بازن به این موضوع پرداخته است. وی در مقاله‌ای بلند که در بالا به آن اشاره کردم و به طعنه آن را «ستایش آندره بازن» نامیده است، به تفصیل به کل «نظام فکری» بازن حمله می‌برد، بویژه به آنچه «درست یا غلط معروفترین بخش نظام فکری آندره بازن شناخته شده است، یعنی دیدگاه انتقادی او درباره موتاژ». این مقاله، منبع اصلی این نظر و دیگر نظرات بازن را الهیات مسیحی قلمداد می‌کند، خود او را احتمالاً معتاد به «افیون» می‌شمرد و او را بورژوا و پندارگرا می‌خواند و او شایسته طرد می‌داند. ابهامی که بازن به واقعیت و نیز به تصویر سینمایی واقعیت نسبت می‌دهد، هم در کل مقاله و هم در عنوان

با «زبان خاص» و فراموش کردن خیال و هم‌آمیز ذهنیت تجاری «توده» است. نکته بسیار مهم این است که ظاهراً شیفتگی به اثر واقعیت، نیروی ویرانگر فیلم را خنثی و نابود می‌سازد.

آشکار است که در اینجا نیز همچون همه استدلال‌هایی که این منتقدان برای حمله به عقاید بازن به کار می‌برند، با همان «شکاف پرنشدنی» موبه مواجهیم. راهی نیست جز آنکه این بحث را گام به گام به عقب، به آن دیالکتیک تاریخی و مادی برگردانیم که از آن منشأ می‌گیرند، و بحث را از همان جا شروع کنیم. زیرا این استدلال‌ها نه برحسب قابلیت ذاتی‌شان بلکه به اختیار اقامه شده‌اند. در مورد بقیه استدلال‌ها فقط می‌توان بر طرز برخوردشان با آثار منتقدی تأسف خورد که سینما را با درک عمیق از متناقض‌نماهای اغفال‌کننده هنر و زیبایی‌شناسی می‌نگریست. در واقع آدم حیران می‌ماند که آیا گززان با تسیر واقعاً موضوع نوشته‌های خود را بررسی کرده‌اند؟

اگر چنین کرده باشند، چگونه می‌توان به‌رغم شواهد آشکاری که هم در نوشته‌های خود بازن و هم در فلسفه شخص‌گرایی وجود دارد — فلسفه‌ای که بازن به آن معتقد بود و من عامدانه به آن پرداختم — او را بورژوا یا فرضاً فریفته ایدئولوژی سرمایه‌داری خواند؟ به علاوه، اگر چنین کرده بودند، مطمئناً به درک عمیق‌تری از دیدگاه او درباره موتناژ و وضوح عمیق دست می‌یافتند.

از این گذشته، چرا اصرار دارند مفهوم «واقعیت» نزد بازن و ناگزیری سینما از احترام به واقعیت را فقط نشانه‌ی بندگی ذهنی بازن کاتولیک زاهد بدانند؟ در واقع، بنیادهای این اندیشه به پنج سده پیش از تولد مسیح برمی‌گردد. آیا اینان هیچ از گزنفون^۱ فیلسوف شنیده‌اند که به آسمانها خیره می‌شد و می‌گفت «همه یکی است؟» یا از پارمنیدس^۲ که این کل را یک پیوستار می‌دانست؟ در واقع، اگر در آن روزگاران سینما وجود می‌داشت می‌شد بحثی همانند بحث فعلی را میان دو مکتب پارمنیدس و

هراکلیتوس^۳ تصور کرد. نخستین بار فیلسوفان بودند که جهان یا «واقعیت» را همچون یک کل دیدند. در نظر افلاطون، این جهان یک کل منسجم است که اجزایش به نیروی عشق به هم پیوسته است. بنابراین، بازن «کاتولیک زاهد» در جمع باشکوه فلاسفه قرار می‌گیرد، نه فقط در کنار افلاطون، بلکه در جمع رواقیون^۴ بی‌اعتنا به لذات دنیوی، در کنار فلاسفه‌ای مانند بوئتیوس^۵ و سالوستیوس^۶. به علاوه، بر پایه دیدگاهی سنتی، این جهان و همه موجوداتش زیبا و دوست‌داشتنی است. سالوستیوس با استناد به استدلالی افلاطونی می‌گفت «هر چیزی به سبب خیر درونی‌اش وجود دارد.» علت نخستین، «خیر» است.

اما در مورد ابهام، آیا درباره خود مفهوم ماده هیچ سؤالی و ابهامی در کار نیست؟ آیا وقتی لنین می‌گوید ماده فی‌نفسه بی‌نهایت است و ازلی و ابدی است، این گفته‌اش همان قدر مهم و درک‌ناشدنی نیست که اگر کلمه «خدا» را به جای ماده قرار می‌داد؟

بازن به فراست و ظرافت می‌دانست که با کاربرد چه فنونی، «واقعیت» مورد احترام قرار می‌گیرد. این فنون، ابزارهای آن هنری است که خودش را وقف واقعیت کرده است — هنری که بازن واژه «خط بجانب» را برایش به کار می‌برد، که شاید روشنگرترین واژه‌ای است که وی از علم به عاریه گرفته است. در نظر او، در ورای این واژه متناقض‌نمایی نهفته است، متناقض‌نمای نوعی واقعگرایی عمیقاً زیبایی‌شناختی. در واقع، متناقض‌نما نه تنها جوهر سبک او بلکه جوهر فرآیندهای ذهنی او نیز هست. نادیده گرفتن این دیالکتیک ویژه او، همچون نادیده انگاشتن شوخ طبعی‌اش، خطرناک است.

زان می‌تواند، که گزلان و تسیر به او پناه می‌جویند، در واقع

1. Xenophanes

2. Parmenides

3. Heraclitus

4. Boethius

5. Sallustius

آنیم و فیلم قالبی را از آن اخذ می‌کند که هم زمانی است و هم مکانی. «واژه «سازماندهی» نشان می‌دهد که بازن به نوعی تغییر و خلاصه به نوعی تصنع قائل است. مگر بازن نمی‌گوید - دست کم در ستایش از فیلم دزمانا و پوتمکین اثر ایزنشتاین - که هیچ هنری خالی از تصنع نیست؟ یا در روند دستیابی به واقعیت باید بخشی از آن را فدا کرد؟

در عوض، میتری ترجیح می‌دهد به جای سخن گفتن از «ضرب واقعیت» در تصویر، از «ضرب ناواقعیت» سخن بگوید، از کیفیت غریبی که به گمان او شاید به دست کسی که از لحاظ روحی مستعد است بهانه بدهد. ولی به عقیده میتری چنین احساسی موجه نیست، زیرا فقط از پدیده ادراک منشأ می‌گیرد. اما می‌توان پرسید آیا چیزی سحرآمیزتر و حیرت‌انگیزتر از عمل ادراک هست؟ همین مقدار بحث فلسفی درباره میتری کافی است به هر حال، به نظر من وی در آخرین صفحه از جلد دوم زیبایی‌شناسی سینما^۲ گامی قطعی در جهت بازن برداشته است: «اگر سینما هنر است، هنری است که به‌رغم همه محدودیتهای تحمیل شده بر هنر آفریده شده است. بی‌تردید هنر راهی به سوی تعالی است. اما باز هم بر عهده هنر است که راه را نشان دهد، نه اینکه فقط آن را بازتولید کند، و باید راه را با درون‌ماندگاری (mimanece) و آزادی طی کند. فقط سینما می‌تواند چنین کند، زیرا عنصر اولیه‌اش خود زندگی است»^۳.

تا اینجا فقط به کشور فرانسه پرداختیم. ولی چنان‌که از مقاله «در دفاع از روسلینی» برمی‌آید در ایتالیا نیز چنین تقابلهایی وجود داشته است (و هنوز وجود دارد). روسلینی در گفتگویی با کایه دو سینما (ژوئیه ۱۹۵۴) به صراحت گفته است که در آن زمان کشمکش سیاسی چنان حاد بود که مردم دیگر

در جایی میان آنان و بازن قرار دارد. میتری با شیوه نگرش بازن به واقعیت تصویر مخالف است، اما وقتی همه سخنان او را نیک می‌سنجیم می‌بینیم هر چند فرآیندهای عقلانی‌اش او را به این نتیجه رسانده ولی چیزی در درونش، نوعی حس تحلیلی کمابیش ناب درباره سینما، او را با بازن در یک جهت قرار می‌دهد. میتری می‌گوید تصویر سینمایی نوعی واقعیت دلخواهی (arbitrary) را در اختیارمان می‌گذارد نه واقعیت عینی را. تصویر سینمایی، تصویر دقیقی امر واقعی نیست. واقعیت بازوایای دوربین و کادربندی و نقطه‌دید به اجزا تقسیم و بخش می‌شود. این بخشها برحسب مدت زمانهای نسبی سازمان می‌یابند و از معنایی سرشار می‌شوند که سوای معنای آنها در مقام جزئی از چشم‌انداز کلی است. اکنون میان این اجزا روابطی برقرار می‌شود که در آن واقعیت عینی اولیه وجود ندارد. به این ترتیب، نوعی حالت مکانی - زمانی ناپیوسته حاصل می‌آید که با استمرار مکانی - زمانی واقعی متفاوت است، و این نشان می‌دهد که چرا زیر، میتری را شاهد می‌آورد.

اگر بازن می‌بود احتمالاً موافقت می‌کرد که در این میان نوعی تبدیل رخ می‌دهد، و اگر بخواهیم این سخن را تفسیر کنیم، منظور این می‌بود که وقتی مفهوم محاکات (mimesis / تقلید) را آن‌گونه که از پوشیک^۱ ارسطو به ما رسیده است به سینما ربط می‌دهیم، در آن نوعی تغییر پدید می‌آید. وی احتمالاً همه آنچه را قبلاً درباره حذف (ellipsis)، مثلاً آن‌گونه که روسلینی به کار می‌گیرد، یا گذر واقعیت از صافی خودآگاه کارگردان گفته بود، تکرار می‌کرد. مورد دوم، مفهومی است که این نکته را تأکید می‌کند که چیزی به نام نوواقعگرایی وجود ندارد بلکه فقط کارگردانان نوواقعگرا وجود دارند، خواه ماده‌گرا، خواه مسیحی با کمونیست با هر چیز دیگر. نکته اساسی این است که در این فرآیند تقلیدی، واقعیت تحریف نشود ولی روند «تصویربرداری» صورت پذیرد.

«واقعیتی که سینما به خواسته خود پدید می‌آورد و آن را سازماندهی می‌کند، واقعیت جهانی است که ما بخشی از

۱. Poetics، فن شعر، بوطیقا، نظریه ادبی.

او سخن گفتن می‌آموزند ولی دسیکا با او حرف می‌زند؛ و این زبان حقیق است که می‌شنویم، سخنی است انکارناپذیر، سخنی که فقط عشق می‌تواند ادا کند.» بازن خود گفته است که فیلسوف نیست. اما شاعر بودن خود را هرگز نمی‌توانست انکار کند. در واقع، آنچه می‌تواند ارزشهای او را بیشتر آشکار سازد، همان است که فرانسیس مقدس در روزگاران گذشته در شعر جاودانی‌اش «تسبیح همه مخلوقات» گفته است، شعری که مونیۀ آن را «قطعه زیبایی از واقعگرایی قرون وسطی» می‌نامد:

سپاس تو را ای پروردگار، با همه مخلوقاتی که آفریده‌ای،
بویژه برادر بزرگ خورشید که روز را فرا می‌آورد و تو با آن به
جهان نور می‌بخشی،
لطیف و تابان است و درخششی باشکوه دارد و معنای
بلندمرتبه‌اش را از تو می‌گیرد...
سپاس پروردگار را به خاطر خواهر ماه و ستارگان آسمان...
به خاطر برادر باد...
و به خاطر هوا... به خاطر خواهری که مادر زمین است...

بدون شک امروز می‌پرسیم اگر بازن می‌بود از خزانۀ متناقض‌نمایش چه به ما می‌بخشید؟ یکی از این موارد، که احتمالاً بهترین آنهاست، در کولازی از نوشته‌هایش که پس از مرگ او در مجله اسپریت چاپ شد برایمان به یادگار مانده است: «آیا او اعلام نکرده است که سال ۲۰۰۰ به سیتی رها از تصنع مونتاز خوشامد خواهد گفت و از نقش "هنر واقعیت" تبرئ خواهد جست و از این رهگذر به حد نهایی خود خواهد رسید و در آنجا یک بار برای همیشه به "هنر ساخته واقعیت" تبدیل خواهد شد» — احتمالاً به همان شیوه‌ای که خود او در واپسین جمله مقاله‌اش درباره امبرتو دپیشینی کرده است.

در پایان، باید از همه کسانی که در رفع دشواریهای ترجمه از

در قضاوت خود آزاد نبودند و کارگردانان بر اساس باورهای سیاسی خود کار می‌کردند. این وضعیت بویژه برای او ناخوشایند بود، زیرا چنان که خودش گفته است «من در وهله اول از دیدگاه اخلاقی به جهان می‌نگرم و در مرحله بعد است که این نگرش به دیدگاهی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود.» (این جمله، عجیب یادآور گفته‌ای از لنین است: «اخلاقیات امروز، زیبایی‌شناسی آینده خواهد بود.»)

روسلینی می‌گوید آن زمان که فیلم دم شهر بی‌حفاظ را می‌ساخت «نیاز مری به حقیقت وجود داشت. من همواره به این خاطر به نوواقعگرایی احترام می‌گذارم، بیشتر داشتیم نوعی دیدگاه اخلاقی می‌یافتیم تا نوعی سبک.» دیدگاه بازن یز همین بود. نخستین کسی که اصطلاح نوواقعگرایی را وضع کرد، مارکسیستی به نام اوگو باربارو^۱ بود، نیز نخستین منتقدان این سبک، مارکسیست‌ها بودند. البته هیچ تعریف دقیقی از این اصطلاح ارائه نشد، و حتی کنگره‌ای که در دسامبر ۱۹۵۲ در پارما برای تعریف آن برپا شد بی‌نتیجه بود.

بیشتر گفتم که کلید اصلی درک نوشته‌های بازن عشق است. نیز گفتم که دوستانش در او شباهتی به سن فرانسیس اهل آسیسی می‌دیدند. همچنین گفتم که این تشابه، اهمیتی خاص دارد. این نکته به بهترین وجه در مقالات او درباره نوواقعگرایی آشکار است و ظاهراً به وی بیش و ویژه‌ای می‌دهد تا فیلمهای روسلینی و دسیکا و فللینی و نوشته‌های زاواتینی را در پرتو آن بنگرد. به عقیده بازن، فیلم جاده^۲ ملهم از اندیشه‌های فرقه فرانسیسکن است. بازن در مورد دزدان دوچرخه نوشته زاواتینی و به کارگردانی دسیکا می‌نویسد: «معنای حقیقی این فیلم در آن است که ذات امور را تحریف نمی‌کند بلکه می‌گذارد به ذات خود و آزاد وجود داشته باشد؛ یعنی باید به آنها در همان واقعیت منفرد و ویژه‌شان عشق ورزید. دسیکا می‌گوید: "خواهر کوچکم ... واقعیت" و این خواهر چنان به گرد او می‌چرخد که پرندگان به دور فرانسیس قدیس. دیگران این خواهر کوچک را در قفس می‌گذارند یا به

ویراستار و دوست خویم ارنست کالنباخ^۱ به خاطر بردباری بی‌اندازه‌اش و اینکه دست کارآموده ویراستاری‌اش را همواره در دستکش نرم و مخملین نزاکت می‌پوشاند.

باری‌شان برخوردار گشته‌ام سپاسگزاری کنم. بویژه از پروفوز استفان ورنر^۲ از واحد زبان فرانسه دانشگاه کالیفرنیا، لوس‌آنجلس، به خاطر کمکهای بسیار ارزشمندش؛ نیز از

نوواقعگرایی: نوعی زیبایی‌شناسی واقعیت

(واقعگرایی سینمایی و نهضت آزادی‌بخش ایتالیا)

از این غافلگیری سبب شد که فراموش کنیم ریشه‌های این نوزایی (رنسانس) را ژرف بکاویم و ترجیح دادیم آن را امری خود به خود بدانیم، همچون دسته‌ای زنبور که از لاشه‌های پوسیده فاشیزم و جنگ سر برآورده‌اند. بی‌تردید نهضت آزادی‌بخش ایتالیا و شکل‌های اجتماعی و اخلاقی و اقتصادی آن در این کشور نقش تعیین‌کننده‌ای در تولید فیلم داشته است. بعداً باز به این مسئله خواهیم پرداخت. صرفاً بی‌اطلاعی از سینمای ایتالیا باعث شد که ظهور این سبک را معجزه‌ای ناگهانی قلمداد کنیم.

با توجه به اهمیت و کیفیت تولیدات سینمای ایتالیا می‌توان گفت که امروزه در این کشور، درک و فهم سینمای در بالاترین حد است. مرکز تجربی رم^۲ پیش از مؤسسه مطالعات عالی سینما (ایدک) بنا شد، و مهم‌تر از همه، در ایتالیا تفکر روشنفکرانه بر جریان فیلمسازی تأثیر می‌گذارد ولی چنان که می‌دانیم در فرانسه چنین نیست. در سینمای ایتالیا، میان نقد فیلم و کارگردانی جدایی بنیادینی وجود ندارد، همان‌گونه که در عالم ادبیات فرانسه چنین است.

وانگهی، فاشیزم که برخلاف نازیسم، کثرت‌گرایی (pluralism) هنری را مجاز می‌دانست توجه ویژه‌ای به سینما داشت. شاید بتوان از ارتباط دادن جشنواره فیلم ونیز به

اهمیت تاریخی فیلم پایتزا ساخته روسلینی بحث با شاری از شاهکارهای کلاسیک سینما مقایسه شده است. ژرژ سادول بی‌هیچ تردیدی آن را هستراز نوسفراتو و نیلونگ‌ها و حرص دانسته است. من نیز از صمیم قلب در این ستایش با او سهیمم، ولی تا جایی که مقایسه پایتزا با بیانگرایی (اکسپرسیونیسم) آلمان فقط به عظمت این فیلم مربوط باشد نه به ماهیت دشوارفهم زیبایی‌شناسی دخیل در آن، فیلم دیگری که گمان می‌کنم مقایسه آن با پایتزا مناسب‌تر باشد، رزمنده پوتمکین تولید ۱۹۲۵ است. ولی می‌دانیم که واقعگرایی فیلمهای معاصر ایتالیایی را غالباً در تقابل با زیبایی‌باوری (aestheticism) فیلمهای امریکایی و تا حدی فرانسوی قرار می‌دهند. آیا آنچه فیلمهای روسی ایزنشتاین و بودوفکین و داوونکو را فیلمهای انقلابی، هم در هنر و هم در سیاست، معرفی می‌کرد جز این بود که اینان از همان آغاز در پی واقعگرایی بودند؟ و آیا این واقعگرایی در تضاد با زیبایی‌شناسی بیانگرایانه فیلمهای آلمانی و ستاره‌پرستی تئو آور هالیوود نبود؟ پایتزا، واکسی^۱، رم شهر بی‌حفاظ^۲ نیز همچون پوتمکین مرحله تازه‌ای از تقابل دیرپای میان واقعگرایی و زیبایی‌باوری را آغاز کردند. ولی تاریخ خودش را تکرار نمی‌کند؛ بنابراین باید شکل ویژه‌ای را که این بحادله زیبایی‌شناختی امروزه به خود گرفته است شناخت، و راه‌حلهای تازه‌ای که نوواقعگرایی ایتالیا پیروزی‌اش را مدیون آنهاست مشخص کرد.

پیشگامان

شاید اصالت و تازگی این فیلمهای ایتالیایی و ذوق‌زدگی ناشی

1. Sciuseà

2. Roma Città Aperta

۳. Centro Sperimentale di Cinematografia، این مرکز در سال ۱۹۳۵

به دستور موسولینی ساخته شد. مؤسسه مطالعات عالی سینمایی (ایدک) به سال

۱۹۴۳ در پاریس تأسیس شد. — ه.ک.

خواسته‌های سیاسی موسولینی خودداری کرد، ولی نمی‌توان انکار کرد که اندیشه برپایی یک جشنواره بین‌المللی نتایج خوبی دربرداشته و امروزه اعتبار آن را می‌توان از این نکته دریافت که پنج شش کشور اروپایی در این زمینه باهم رقابت دارند. سرمایه‌داران و صاحب‌منصبان فاشیست دست‌کم چند استودیوی مجهز در ایتالیا تأسیس کردند. هر چند محصولات این استودیو ملودرامهای مضحک و فیلمهای پرزرق و برق بود، ولی این موضوع نتوانست چند فیلمساز باهوش را که با زیرکی فراوان فیلمهایی درباره مسائل روز می‌ساختند بی‌آنکه به رژیم حاکم باج بدهند از ساختن فیلمهای بسیار خوب باز دارد، فیلمهایی که دیگر آثار رایج را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. اگر در دوران جنگ چنان تعصبی، هر چند موجه، به خرج نمی‌دادیم شاید فیلمهایی مانند اس‌اواس ۱۰۳^۱ با کشتی سفید^۲ اثر روسلینی بیشتر توجه‌ها را جلب می‌کرد. به علاوه، حتی آن زمان که تولید تجاری فیلم کاملاً در چنگ حماقت‌های سیاسی یا پول‌پرستانه بود، باز هم جریان روشنفکری و فرهنگ و پژوهشهای تجربی در کتاب و نشریات و در جلسات فیلمخانه و در ساختن فیلمهای کوتاه پناه می‌جست. در سال ۱۹۴۱ لاتوآدا کارگردان فیلم یاغی و رئیس وقت فیلمخانه میلان به خاطر غم‌ناش نسخه کامل فیلم توهم بزرگ نزدیک بود زندانی شود.^۳

به علاوه، از تاریخ سینمای ایتالیا چندان نمی‌دانیم و اطلاعاتمان به کایریا و کجا می‌روی؟ محدود است. فیلم به یاد ماندنی و جدید تاج آهنین^۴ نیز ثابت می‌کند که ویژگیهای فیلمهای آن سوی آلپ بی‌تغییر مانده است: قریب‌های ضعیف در صحنه‌پردازی، آرمانی کردن بازیگران اصلی، تأکید کودکانه بر بازیگری، میزانشن سطحی، کاربرد ناشیانه عناصر سنتی بل کانتو^۵ و اپرا، فیلمنامه‌های قراردادی و تحت تأثیر تئاتر، ملودرامهای رمانتیک و نقالی سنتی (chanson de geste) که به حد یک داستان ماجراجویی تنزل یافته است. بی‌تردید بسیاری از فیلمهای ایتالیایی حداکثر تلاشان را به خرج می‌دهند تا این ملغمه

کاریکاتوروار را توجیه کنند و بسیاری، از جمله بهترین کارگردانان ایتالیایی، گاهی با تحاقل خودشان را قربانی نیازهای تجاری کردند. البته فیلمهای عظیم و پرشکوه مانند اسکویو آفریقایی^۶ به سراسر دنیا صادر می‌شد. ولی رگه هنری دیگری نیز وجود داشت که تقریباً منحصر به بازارهای داخلی بود. امروز که غرش فیلمهای مهاجم اسکویو در دور دستها محو شده است، بهتر می‌توانیم نوای پنهان اما نشاط‌انگیز فیلم چهار گام در ابرها^۷ را به گوش جان بشنویم.

خواننده این مقاله، دست‌کم کسی که فیلم آخر را دیده باشد، به اندازه ما تعجب خواهد کرد اگر بداند این کمدی سرشار از حساسیت که با حس شاعرانه‌ای در هم آمیخته و واقعگرایی اجتماعی‌اش مستقیماً به سینمای امروز ایتالیا ربط می‌یابد، در سال ۱۹۴۲ دو سال پس از فیلم مشهور تاج آهنین و به دست همان کارگردان یعنی بلازینی^۸ ساخته شده است. وی کسی است که تقریباً در همان زمان ماجرای سالواتور رُزا^۹ و اخیراً روزی از زندگی^{۱۰} را ساخته است. کارگردانی مانند ویتوریو دیسیکا که فیلم ستایش برانگیز واکسی را ساخته است، همواره دلمشغولی‌شان این بوده که کمدیهای انسانی و پراحساس و سرشار از واقعگرایی بسازند، که از جمله آنها می‌توان بچه‌ها نگاهمان می‌کنند^{۱۱} را نام برد. از سال ۱۹۳۲ کامرینی^{۱۲} دو فیلم ساخته است یکی مردها چه بی‌شرفی هستند^{۱۳} که رویدادش

1. SOS 103

2. La Nave Bianca

* تأثیر ژان رنوار بر سینمای ایتالیا جاودانی و قطعی است. در این زمینه فقط رنه کلمر می‌تواند با او کوس برابری برزند.

3. La Corona di ferro

4. bel canto

5. Scipo Africanus

6. Quattro passi fra le nuvole

۷. Alessandro Blasetti (?-۱۹۰۰)، کارگردان ایتالیایی.

8. Un'avventura di Salvafor Rosa

9. Un Giorno nella vita

10. Bambini ci guardano

۱۱. Mario Camerini (?-۱۹۹۵). کارگردان ایتالیایی. البته یازن در اینجا اشتباه کرده است، کامرینی بین سالهای ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۸ یازده فیلم ساخت.

12. Gli uomini che mascalzoni

فیلمهای ایتالیایی فقط به مضامین مقاومت محدود نشده است. در فرانسه نهضت مقاومت بی‌درنگ حالتی افسانه‌ای یافت. این نهضت با اینکه نوپا بود، همان روزی که آزادی واقعی تحقق یافت به قلمرو تاریخ پیوست. آلمان‌ها رفته بودند و زندگی از سر گرفته شده بود. برعکس، در ایتالیا آزادی به معنای بازگشت به آزادهای قدیم یا اخیر نبود بلکه به معنای انقلاب سیاسی و اشغال متفقین و تغییرات اقتصادی و اجتماعی بود. در آنجا آزادی بسیار کند و با گذشت ماههای پایان‌ناپذیر از راه رسید و بر زندگی اقتصادی و اجتماعی و اخلاقی کشور تأثیری ژرف گذاشت. بنابراین، در ایتالیا نهضت مقاومت و نهضت آزادی، برخلاف قیام پاریس، به هیچ وجه فقط دو کلمه با دلالت تاریخی نیست. هنگامی که روسلینی فیلم پائیز را می‌ساخت، فیلم‌نامداش مشحون از حوادثی بود که واقعاً رخ می‌داد. در فیلم باغی دیدیم که چگونه فحشا و بازار سیاه از زیر چکمه‌های ارتش غالب سر برآورد، و چگونه یأس و بیکاری از زندانی آزاد شده‌ای تهکار ساخت. جز فیلمهایی که اساساً درباره نهضت مقاومت بود، همچون زندگی در صلح^۳ یا خودشید دوباره برمی‌آید^۴، سینمای ایتالیا را دلبسته رویدادهای روزمره می‌دانستند. منتقدان فرانسوی (چه در ستایش و چه در نکوهش، ولی همواره با شگفتی موقرانه) محدود اشاره‌های مربوط به دوران پس از جنگ را که کارند آگاهانه در آخرین فیلمش گنجانده بود تأکید کردند. اگر کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس این فیلم چنان زحمتی را متحمل شده‌اند تا ما به این نکته پی ببریم، به این دلیل است که از هر بیست فیلم فرانسوی نوزده‌تای آن ربطی به مسائل دهه خود ندارد. برعکس، فیلمهای ایتالیایی حتی اگر به رخدادی واقعی نپردازند، قبل از هر چیز گزارشهایی بازسازی شده‌اند. رویداد

همچون فیلم رم شهری حفاظ در خیابانهای پایتخت می‌گذرد؛ و دیگری فیلم دنیای کوچک قدیم^۱ که در آن نیز حال و هوایی ایتالیایی موج می‌زند.

در واقع، در میان کارگردانان امروز ایتالیا نامهای تازه دیده نمی‌شود. جوانترها، همچون روسلینی، در آغاز جنگ به فیلمسازی پرداختند. کارگردانهای قدیمی‌تر مانند بلازنی و ماریو سولداتی^۲ حتی در اوایل دوره ناطق هم معروف بودند. ولی بهتر است از افراط به تفریط نیفتیم و نتیجه بگیریم که چیزی به نام مکتب جدید ایتالیایی وجود ندارد. گرایش واقع‌گرایانه، توصیف بومی و طنزآلود زندگی هر روزی مردم، و حقیقت‌گرایی حساس و شاعرانه، پیش از جنگ نیز به صورت نادر وجود داشت و همچون بنفشه‌هایی فروتن در پای کاجهای غول‌پیکر تولید فیلم به شکوفه می‌نشست. ظاهراً با آغاز جنگ نور تازه‌ای بر این جنگلهای کاغذی و مصنوعی تابید. در تاج آهتین‌انگار این سبک دارد خودش را هجو می‌کند. روسلینی و لاتوآدا و بلازنی می‌کوشیدند به سوی نوعی واقع‌گرایی پیش بروند که اهمیت جهانی داشته باشد. با این حال، نهضت آزادی‌بخش بود که به این گرایشهای زیبایی‌شناختی چنان آزادی‌بخشید که توانستند در وضعیت تازه‌ای رشد و تکامل یابند که مقرر بود در پی‌ریزی دگرگونی چشمگیر در جهت‌گیری و معنا سهم باشد.

نهضت آزادی‌بخش: گسیختگی و نوزایی

برخی از عناصر مکتب جدید ایتالیا پیش از آزادی از چنگ فاشیسم نیز وجود داشت: افراد، فنون و گرایشهای زیبایی‌شناختی. ولی تلفیق تاریخی و اجتماعی و اقتصادی آنها به ترکیب تازه‌ای منجر شد که در آن عناصر جدید نیز تجلی یافتند.

در دو سال گذشته، نهضت مقاومت و نهضت آزادی، مضامین اصلی فیلمها را فراهم آورده است. ولی برخلاف سینمای فرانسه، و حتی می‌توان گفت برخلاف تمامی سینمای اروپا،

1. *Piccoli Mondo Antico*

۲. Mario Soldati (?-۱۹۰۶)، کارگردان ایتالیایی.

3. *Vivere in Pace*

4. *Il Sole Sorge Ancora*

نیست. کارگردانان نواقعا گرا پیش از آنکه جهان را محکوم سازند، فراموش نمی‌کنند که جهان وجود دارد. این سخن احقانه و احتیالاً همان قدر خام‌اندیشانه است که ستایش بومارشه^۱ از اشکهایی که ملودرام جاری می‌سازد. ولی آیا پس از تماشای یک فیلم ایتالیایی آدم احساس بهتری پیدا نمی‌کند؟ آیا نیاز میرمی به تغییر دادن روند امور در درونش نمی‌جوشد؟ آیا نمی‌خواهد این تغییر را با ترغیب مردم عملی سازد، دست کم آنهایی که قابلیت این ترغیب را دارند، کسانی که فقط نادانی یا تعصب یا بداقبالی آنان را به سوی آزار هموعانشان سوق داده است؟

از همین روست که وقتی خلاصه فیلمنامه‌های ایتالیایی را می‌خوانیم، مضحک به نظر می‌رسند، اگر فقط پیرنگ آنها را در نظر بگیریم، اغلب فقط ملودرامهایی اخلاقی‌اند، ولی بر روی پرده همه شخصیتها بسیار واقعی به نظر می‌رسند و هیچ یک به حد یک شیء یا غاد نازل نمی‌یابد و نمی‌توان بدون توجه به انسان بودنشان از آنها تفرق به دل گرفت.

می‌توانم بگویم به نظر من ارزش اصلی فیلمهای اخیر ایتالیایی همانا انسانگرایی بنیادین آنهاست.^۲ این فیلمها، پیش

این فیلمها را نمی‌توان در هر زمینه اجتماعی — از لحاظ تاریخی نامعین و خنثی، و تا اندازه‌ای انتزاعی، همچون صحنه‌های تراژدی — قرار داد، آن گونه که کمابیش در مورد سینمای امریکا و فرانسه و انگلستان صادق است.

بنابراین، فیلمهای ایتالیایی نوعی ویژگی مستند استثنایی دارند که اگر آن را از فیلمنامه جدا کنیم، تمامی زمینه اجتماعی که فیلمنامه از آن منشأ می‌گیرد از دست می‌رود.

آن عامل درونی که این وابستگی کامل و طبیعی به رخدادهای واقعی را بیان و توجیه می‌کند نوعی دلبستگی معنوی به آن دوره است. بی‌تردید، مسیر تاریخ اخیر ایتالیا را نمی‌توان معکوس کرد. بنابراین، [در ایتالیا] جنگ نه یک دوره میانی بلکه پایان یک دوره تلقی می‌شود. ایتالیا، به یک معنی، فقط سه سال عمر دارد. اما این علت می‌توانست معلولهایی دیگر نیز در پی داشته باشد. اما آنچه منبع لایزال شگفتی است و در میان ملت‌های مغرب زمین تماشاگران فراوانی برای سینمای ایتالیا فراهم آورده، همانا احترامی است که برای غایب واقعیت قائل است. در دنیایی که وحشت و نفرت دوباره تسخیرش کرده است و در آن واقعیت بندرت به خاطر خودش مطلوب شمرده می‌شود، بلکه به عنوان یک غاد سیاسی طرد یا حذف می‌شود، سینمای ایتالیا واقعاً تنها سینمایی است که، در میانه همان دورانی که ترسیم می‌کند، نوعی انسانگرایی انقلابی را پاس می‌دارد.

عشق به واقعیت، طرد واقعیت

فیلمهای اخیر ایتالیایی را دست کم می‌توان فیلمهایی دانست که یک مرحله تا انقلابی بودن فاصله دارند. این فیلمها به طور ضمنی یا آشکار، با طنز و هجو یا شعر، واقعیتی را که به کار می‌گیرند طرد می‌کنند، البته اهمیتی ندارد که این موضعشان چقدر واضح است، اما خود بهتر می‌دانند که چگونه این واقعیت را همچون رسانه یا ابزاری برای رسیدن به هدفی خاص به کار ببرند. محکوم ساختن واقعیت لزوماً به معنای بی‌ایمانی به آن

۱. Beaumarchais، (۱۷۹۹-۱۷۳۲). نویسنده رمانهای آرایشگر شهر سویل و فیگارو؛ رمان دوم توان بومارشه را برای انتقاد طنزآلود و هجوآمیز از جامعه فرانسه در آخرین روزهای رژیم کهن آشکار می‌سازد. در آغاز جنگ جهانی دوم، ژان رنوار در فیلم قاعده بازی آگاهانه بومارشه را نظیرسازی کرد. — ه.گ. البته توجه دارم که در زیر بلندنظری ارتباطی این فیلمها نقش سیاسی شریفی وجود دارد که کمابیش آگاهانه، پنهان نگه داشته شده است. شاید فردا کشیش فیلم رم شهر بی حفاظ و کمونیست عضو سابق نهضت مقاومت نتوانند راحت باهم کنار بیایند. شاید سینمای ایتالیا خیلی زود حالت سیاسی و تعصب آلود پیدا کند. شاید در میان این موارد چند دروغ جزئی هم باشد. فیلم پایتاز را، که زیرکانه جانبدار امریکاست، دموکرات‌های مسیحی و کمونیست‌ها ساخته‌اند. ولی در اینجا پای ساده‌نوحی و فریب‌خوردگی در میان نیست بلکه فقط مسئله حساسیت است. چنان که بتوان آنچه را واقعاً در یک اثر وجود دارد پذیرفت. امروز سینمای ایتالیا بیشتر جامعه‌شناختی است تا سیاسی. منظوره این است که به نظر نمی‌رسد واقعیت‌های ملموس اجتماعی مانند فقر، بازار سیاه، فساد اداری،

بازیگران حرفه‌ای تئاتر ساخته شد و از آن زمان تاکنون بازیگران سینمای شوروی، همچون دیگر کشورها، حرفه‌ای بوده‌اند.

از ۱۹۲۵ تا سینمای کنونی ایتالیا، هیچ مکتب سینمایی عمده‌ای نمی‌تواند به خود بیالده که از بازیگران حرفه‌ای استفاده نکرده است، ولی گاه به‌گاه فیلمی پیدا می‌شود که از چارچوب مرسوم بیرون است و چنین مزیتی را به رخ می‌کشد. این قبیل فیلمها تنها اندکی از اسناد و مدارک اجتماعی را در خود دارند. این دو نمونه را در نظر بگیرید: امید^۲ و آخرین فرصت^۳. این دو فیلم را نیز هاله‌ای افسانه‌ای دربر گرفته است. قهرمانان فیلم آندره مالرو همگی بازیگرانی نیمه‌وقت نیستند که آنان را برای ایفای نقش روزمره خویش فراخوانده باشند. البته چند نفرشان چنین‌اند ولی نه شخصیت‌های اصلی. برای نمونه، دهقان فیلم یک بازیگر کم‌دی معروف اهل مادرید بود. در فیلم آخرین فرصت

→ فحشا و بی‌کاری در خود آگاه عمومی جایشان را به ارزشهای ماتمقدم سیاسی داده باشند. فیلمهای ایتالیایی بندرت حزب سیاسی کارگردان را آشکار می‌کنند یا نشان می‌دهند که وی قصد چاپلوسی کدام گروه را دارد. بدون شک این وضعیت ناشی از ویژگیهای قومی است، ولی ناشی از وضعیت سیاسی ایتالیا و روش مرسوم حزب کمونیست در آن شبه‌جزیره نیز هست.

گذشته از پیوندهای سیاسی، این انسانگرایی انقلابی در نوعی توجه ویژه به فرد نیز ریشه دارد: توده‌های مردم بندرت در صحنه اجتماع نیرویی فعال به‌شمار می‌آیند. وقتی توده‌ها مد نظر قرار می‌گیرند معمولاً برای اثبات جنبه تخریبی و منفی آنها در قبال قهرمانان است: همان مضمون یک مرد تنها در میان جمع. از این نظر، دو فیلم مهم اخیر ایتالیا یعنی تعصیب تروازیک و خورشید دوباره بومی‌آید، استثناهای بااهمیتی است که احتمالاً گرایش و روند تازه‌ای را ارائه می‌دهد.

دوستای کارگردان با همکاری صمیمانه دستیارش ورگانو در فیلم خورشید ... تنها کسی است که یک گروه از مردان، یک جمع، را به عنوان قهرمان درام در نظر گرفته است.

۱. Anna Magnani، وی اصلاً خواننده‌ای مشهور در تئاتر پور رم بود، همنای مونتمار پاریس یا کاکسی لندن. — ه. گ.

2. Pagliaro

3. The Road of Life

4. L'Espoir

5. La Dernière Chance

از آنکه زمانه ما را از دور خارج سازد، فرصتی برای نجات عرضه می‌کنند، یعنی نوعی حال و هوای انقلابی که وحشت و هراس در آن جایی ندارد.

ملغمه‌ای از بازیگران

آنچه طبیعتاً در وهله نخست توده تماشاگر را متأثر می‌ساخت، بازیگری خوب این فیلمها بود. فیلم رم شهر بی‌حفاظ سینمای جهان را با معرفی یک بازیگر درجه اول غنا بخشید: آنا مانانی^۱ که در نقش زن جوان باردار بازی فراموش‌ناشدنی ارائه داد، فابری کشیش، پالی پرو^۲ عضو نهضت مقاومت، و دیگران که بازی‌شان با تأثیرگذارترین شخصیت‌پردازهای فیلمهای گذشته پهلو می‌زند. گزارشها و اخبار نشریات طبیعتاً به مواردی از این قبیل اشاره می‌کرد: فیلم واکسی پر است از کودکانی که واقعاً در خیابانها سرگردانند؛ روسلینی از مردم در صحنه‌های واقعی فیلمبرداری کرده است؛ بازیگر زن نخستین داستان فیلم پایزا دختر بی‌سوادی است که روسلینی کنار بندرگاه دیده بوده، اما قبول داشتند که آنامانیانی حرفه‌ای است، ولی به دنیای کنسرت‌های کافه‌ای تعلق دارد. ماریا میچی هم دخترکی بود که در سالن سینما کار می‌کرد.

گرچه این نوع استفاده از بازیگران در فیلمها نامعمول است ولی پدیده تازه‌ای نیست. بلکه برعکس، بهره‌گیری مداوم مکاتب واقعگرا از آن، از روزگار لومیر تا به حال، نشان می‌دهد که این شیوه یکی از قوانین واقعی سیناست، قانونی که مکتب سینمای ایتالیا بر آن صحنه می‌گذارد و اجازه می‌دهد با یقین کامل آن را فرمول‌بندی کنیم. سالها پیش نیز سینمای روسیه را می‌ستودیم که بازیگران غیرحرفه‌ای را ترجیح می‌داد، کسانی که بر پرده سینما زندگی هر روزی خودشان را بازی می‌کردند. در واقع، این فیلمهای روسی را حالتی افسانه‌ای فرا گرفته است. تئاتر بر برخی از مکاتب روسیه تأثیر شگرفی داشت و هر چند نخستین فیلمهای ایزنشتاین بازیگر حرفه‌ای نداشتند، ولی فیلم واقعگرایانه‌ای همچون جاده زندگی^۳ در واقع با شرکت

می‌گذارد و نیازمند حداقل بازی تصنعی تئاتری است. نوعی تبادل فرهنگی را میان آنان برقرار می‌سازد. تجربه حرفه‌ایها بی‌تجربگی مبتدیان را جبران می‌کند، و در ضمن حرفه‌ایها نیز از فضای کلی اصالت رخدادها بهره‌مند می‌شوند.

ولی اگر این روش بسیار مفید برای هنر سینما فقط گاه‌گاهی به‌کار می‌رود، دلیلش آن است که متأسفانه این روش بذرها را نابودی‌اش را در درون خود دارد. توازن شیمیایی ترکیب بازیگران لزوماً ناپایدار است و ناگزیر به مرحله‌ای می‌رسد که همان بلاتکلیفی زیبایی‌شناختی را که حل کرده بود دوباره ایجاد می‌کند. همان بلاتکلیفی میان بنده ستاره فیلم شدن یا مستندی بدون بازیگر ساختن. این نابودی را می‌توان در فیلمهای کودکان یا فیلمهایی که بازیگرانش مردم بومی‌اند به آشکارترین و سریعترین شکل مشاهده کرد. می‌گویند راری^۱ دخترک فیلم تابو سرانجام در لهستان به روسپیگری کشانده شد و همه می‌دانیم عاقبت کار بچه‌هایی که با نخستین فیلمشان ستاره می‌شوند چیست. در بهترین حالت، به بازیگران خردسال اعجوبه‌ای تبدیل می‌شوند، ولی این خود حکایتی دیگر است. از آنجا که دو عامل بی‌تجربگی و سادگی از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، آشکار است که در تکرار از دست می‌روند. نمی‌توان خانواده فاربیگ را تصور کرد که در پنج شش فیلم ظاهر شوند و سرانجام با هالیوود قرارداد ببندند. در مورد بازیگران حرفه‌ای که ستاره نشده‌اند این روند فروپاشی کمی متفاوت است. اصلاً تقصیر مردم است زیرا ستاره را در هر حال به خاطر خودش قبول دارند، ولی موفقیت فیلم به این است که بازیگر معمولی بتواند با نقشی که بازی می‌کند یکی شود. تهیه‌کنندگان که فقط به تکرار موفقیتشان دلخوش‌اند، اشتیاق

سربازان متفقین واقعاً چتربازان نیروی هوایی بودند که در خاک سوئیس فرود آمدند، ولی زن یهودی بازیگر تئاتر بود. فقط فیلمهایی مانند تابو اصلاً از بازیگران حرفه‌ای استفاده نمی‌کنند. در این موارد نیز مانند مورد فیلمهای کودکان با گونه (زائر) ویژه‌ای روبه‌رویم که در آن بازیگر حرفه‌ای اصلاً قابل تصور نیست. اخیراً روکیه^۲ در فیلم فاربیگ^۳ تصمیم گرفت این کار را به حد اعلا برساند و هر چند موفق شد ولی باید گفت که این فیلم یک مورد منحصر به فرد است و مسائل فیلم دهقانی، از نظر بازیگری، با مسائل فیلمی مربوط به سرزمینهای بیگانه (exotic) تفاوتی ندارد. فاربیگ به هیچ وجه الگویی قابل تقلید نیست، بلکه موردی خاص است و به هیچ وجه قانونی را که من «ملغمه‌ای از بازیگران» می‌نامم نقض نمی‌کند. از لحاظ تاریخی، مبنای واقعگرایی اجتماعی یا سبک فیلمهای ایتالیایی، نبود بازیگران حرفه‌ای نیست. بلکه بیشتر طرد مفهوم ستاره‌سازی، و نیز ترکیب تصادفی بازیگران حرفه‌ای و بازیگران گاه‌به‌گاهی است. مهم این است که بازیگر حرفه‌ای نباید نقشی را بازی کند که به آن معروف است، زیرا تماشاگران پیشداوری پیدا می‌کنند. مهم این است که دهقان فیلم امید بازیگر تئاتر بود و آنامانیانی خواننده آوازهای مردم‌پسند، و فابریزی دلقک سالنهای موسیقی. بازیگر بودن کسی به معنای آن نیست که نباید از او استفاده کرد، بلکه برعکس. اما این حرفه‌ای بودنش را فقط تا جایی باید به‌کار گرفت که در قبال ضرورت‌های میزانشن راحت‌تر عمل کند و شخصیت موردنظر را بهتر بشناسد. بازیگران غیرحرفه‌ای معمولاً به این دلیل انتخاب می‌شوند که با از نظر جسمانی مناسب نقش‌اند یا میان نقش و زندگی آنان شباهتهایی وجود دارد. اما وقتی این ترکیب برقرار شد — ولی تجربه نشان داده است که این ترکیب برقرار نمی‌شود مگر اینکه برخی ضرورت‌های «اخلاق» در فیلمنامه لحاظ شده باشد — نتیجه دقیقاً همان احساس حقیقت خارق‌العاده‌ای است که از تماشا فیلمهای معاصر ایتالیایی به آدم دست می‌دهد. وفاداری این بازیگران به فیلمنامه‌ای که بسیار بر آنان تأثیر

1. Rouquier

۲. Farrebique، در مورد این فیلم نک: نفیسی، حمید، فیلم مستند، ج ۲، ص ۲۶۲.

3. Rari

جای دکورهای گچی استودیو و جمعیت گسنام به جای ستاره‌های مشهور نبود، بلکه به این دلیل بود که ایزنشتاین بزرگترین نظریه‌پرداز دوران‌ش به شمار می‌رفت، با ادوارد تیسه کار می‌کرد که بهترین فیلمبردار آن روزگار بود، و روسیه کانون اندیشه‌های سینمایی بود — خلاصه اینکه فیلمهای «واقعگرا»ی روسیه بیشتر از تمامی دکورها و اجراها و نورپردازی و تأویلهای هنری هنرمندانه‌ترین آثار مکتب بیانگرایی آلمان، واجد ظرایف و رموز زیبایی‌شناختی بودند.

همین نکته درباره سینمای امروز ایتالیا صادق است. هیچ جنبه‌ای از نوواقعگرایی از نظر زیبایی‌شناختی واپسگرایانه نیست، بلکه برعکس، بهبود شیوه بیان، تکامل پیروزمندانه زبان سینما و گسترش ویژگیهای سبکی آن مشهود است.

نخست به این سینما و جایگاه امروزی آن نیک نظر می‌اندازیم. از زمانی که بدعت بیانگرایی^۱ رو به افول نهاد، بویژه پس از ورود صدا، می‌توان گفت که گرایش کلی سینما به سمت واقعگرایی بوده است. بیایید بپذیریم که سینما به طور کلی می‌خواسته به تماشاگران توهمی از واقعیت را ارائه کند که تا حد امکان کامل باشد، البته در محدوده نیازهای منطقی روایت سینمایی و در چارچوب محدودیتهای فنی مرسوم. به این ترتیب، سینما در تقابل با شعر و نقاشی و تئاتر قرار می‌گیرد و به رمان نزدیکتر می‌شود. در اینجا قصد ندارم این گرایش بنیادین زیبایی‌شناختی را در سینمای امروز، که زمینه‌های فنی و روان‌شناختی و اقتصادی دارد، توجیه کنم بلکه فقط می‌خواهم آن را همین یک بار مطرح سازم بی آنکه درباره اعتبار ذاتی این تکامل یا حد نهایی آن پیشداوری کنم.

ولی واقعگرایی در هنر فقط از یک طریق میسر می‌شود —

مردمی را سیراب می‌کنند که دوست دارند بازیگران محبوبشان را در نقشهای شناخته شده ببینند. و حتی اگر بازیگری آن قدر بهمند که نخواهد خودش را به یک نقش محدود سازد، باز چهره‌اش و برخی از حرکات و رفتارهایش برای تماشاگر آشناست و همین مانع از آن می‌شود که ترکیب بازیگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای درست از کار درآید.

زیبایی‌باوری، واقعگرایی، واقعیت

مواد اولیه زیبایی‌شناسی فیلمهای ایتالیایی عبارت است از: وفاداری فیلمنامه به زندگی روزمره و صداقت بازیگر در قبال نقش.

دو چیز را نباید مقابل هم قرار داد، یکی ظرافت زیبایی‌شناختی و دیگری نوع خاصی از خامی، شکل خاصی از تأثیرگذاری آبی نوعی واقعگرایی که به واقعیت مشهود بسته می‌کند. به نظر من، یکی از مزیت‌های فیلمهای ایتالیایی این است که ثابت کرده‌اند هر نوع واقعگرایی در هنر در وهله نخست عمیقاً زیبایی‌شناختی است. انسان احساس می‌کند که همواره چنین بوده، اما در حال حاضر جنجالی برپاست و برخی، بازیگرانی را که به اهرمین هنر برای هنر اعتقاد دارند به جادوگری متهم می‌سازند؛ و در میانه این جنجال، آن احساس به فراموشی سپرده می‌شود. در هنر، هم امر واقعی و هم امر تخیل فقط به هنرمند مربوط است. گرفتار ساختن واقعیت حقیقی و حاضر در تور ادبیات یا سینما، آسانتر از پرواز تخیل در جهات گوناگون نیست. به عبارت دیگر، حتی هنگامی که ابداعات و پیچیدگی شکلها، در مورد محتوای واقعی اثر به کار گرفته نمی‌شود، این عوامل همچنان بر قدرت تأثیرگذاری ادبیات و سینما تأثیر دارند. سینمای شوروی چون این نکته را نادیده گرفت در مدت بیست سال از مقام اول در میان ملت‌های عمده تولیدکننده فیلم به مکان آخر نزول کرد. اینکه پوتمکین دنیای سینما را سر تا پا دگرگون کرد فقط به دلیل پیام سیاسی‌اش یا حتی به خاطر جایگزین کردن مکانهای واقعی به

۱. expressionist heresy. بدعت، به این دلیل که واقعیت را چنانکه شایسته سینماست ارائه نمی‌دهد. جالب است که ایزنشتاین و بازن هر دو بیانگرایی را محکوم می‌کنند (نک: شکل فیلم، ص ۲۰۳)، ولی نظرشان درباره واقعگرایی سینمایی به هیچ وجه یکی نیست (ایزنشتاین گفته است «من واقعگرا نیستم، مادیگرا هستم»). — ه. گ.

کمابیش فرسایشی عمل می‌کنند و نمی‌گذارند شیء به همان صورت تمام و کمال بقا یابد. در نتیجه این واکنش «شیعایی» ناگزیر و ضروری، توهمی جایگزین آن واقعیت اولیه می‌شود که شامل مجموعه‌ای از تجربدها (سطح سیاه و سفید و دو بعدی) و قواعد (مثلاً قواعد مونتاز) و واقعیت مستند است. این توهم ضروری است، ولی آگاهی از آن واقعیت را سریعاً کاهش می‌دهد، واقعیتی که در ذهن تماشاگر با نمایش سینمایی آن یکی می‌شود. اما در مورد فیلمساز، همین که او از این همدستی ناآگاهانه توده تماشاگر اطمینان یابد، بیشتر وسوسه می‌شود واقعیت را نادیده بگیرد. فیلمساز بر اثر عادت و تن‌آسایی به جایی می‌رسد که خودش هم نمی‌تواند بگوید این تحریف و دروغ از کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌یابد. البته مسئله این نیست که او را دروغ‌پرداز بنامیم، زیرا هنرش شامل دروغ‌پردازی است. او دیگر کنترل هنرش را در دست ندارد؛ فریب خورده هنر است و دیگر نمی‌تواند واقعیت را مسخر خویش سازد.

از همشهری کین تا فاریک

در سالهای اخیر، زیبایی‌شناسی سینما تکامل قابل توجهی در جهت واقعگرایی یافته است. در تاریخ سینما، از ۱۹۴۰ به بعد، دو فیلم همشهری کین و پایزا مهمترین رخدادهای دخیل در این تکامل بوده‌اند. این دو فیلم گامی تعیین‌کننده، ولی از دو مسیر متفاوت، به سوی واقعگرایی به شمار می‌آیند. اگر در اینجا پیش از تجزیه و تحلیل ویژگیهای سبکی فیلم دسیکا به فیلم اورسن ولز می‌پردازم، به این دلیل است که با این کار بهتر می‌توان ابعاد واقعی پایزا را دریافت. اورسن ولز در توهم سینمایی واقعیت،

از طریق مهارت در گزینش. هر نوع زیبایی‌شناسی لزوماً باید از میان چند چیز دست به گزینش بزند: میان آنچه ارزش حفظ شدن دارد، آنچه باید کنار گذاشته شود، و آنچه حتی قابل اعتنا نیست. اما هنگامی که هدف اساسی این زیبایی‌شناسی خلقی توهم واقعیت باشد، یعنی همان هدفی که سینما دارد، این گزینش نوعی تضاد بنیادین را موجب می‌شود که همزمان هم ناپذیرفتنی است و هم ضروری؛ ضروری است چون هنر هنگامی تحقق می‌یابد که چنین گزینشی صورت بگیرد. ما بدون این گزینش، و با این فرض که هم اکنون سینمای کامل از نظر فنی امکان‌پذیر است، کاملاً به واقعیت بازگشت می‌کردیم. ناپذیرفتنی است، چون دقیقاً به قیمت همان واقعیتی تمام می‌شود که سینما می‌خواهد آن را تمام و کمال حفظ کند. به همین دلیل، مقاومت در برابر هر دستاورد فنی تازه‌ای که هدفش افزایش واقعگرایی سینماست، از جمله صدا و رنگ و تصویر سه بعدی، کاری است عبث. ولی در واقع، «هنر» سینما از این تضاد جان به در می‌برد.^۱ سینما از همه توان بالقوه‌اش برای تجرید و نمادگرایی، تا جایی که محدودیتهای فعلی پرده سینما اجازه می‌دهد، استفاده می‌کند؛ ولی چنین استفاده‌ای از باقیانده قواعدی که فنون جدید آنها را کنار گذاشته است هم می‌تواند به نفع واقعگرایی عمل کند هم به ضررش. این کار می‌تواند تأثیرگذاری آن دسته از عناصر واقعیت را که دوربین ضبط می‌کند، یا خنثی سازد یا بزرگ جلوه دهد. حتی اگر سبکهای گوناگون سینمایی را برحسب اهمیتشان دسته‌بندی نکنیم، می‌توانیم آنها را برحسب میزان افزوده واقعیت گروه‌بندی کنیم. پس آن دسته از شیوه‌های روایتی را «واقعگرا» می‌نامیم که میزان افزوده‌ای از واقعیت را بر پرده می‌آورند. واقعیت را نمی‌توان از نظر کمی سنجید. یک رویداد واحد یا یک شیء واحد را می‌توان به شیوه‌های گوناگون نمایش داد. هر شیوه نمایش، برخی از ویژگیهایی که ما را در شناخت آن شیء بر پرده باری می‌رساند حفظ و برخی را حذف می‌کند. هر شیوه، به دلایل آموزشی یا زیبایی‌شناختی، تجربدهایی را ارائه می‌دهد که

۱. بازن در اینجا به طور ضمنی چیزی را می‌گوید که در جای دیگر به صراحت آن را مطرح می‌سازد، بویژه در مقاله «اسطوره سینمای تام» (سینما چیست؟ جلد اول). سینما یا هر دستاورد فنی تازه‌ای به سوی واقعگرایی بیشتری می‌رود که کسب کامل آن به معنای نابودی‌اش است. — ه.گ.

بیش از زیبایی‌شناسی کلاسیک به آن نزدیک نمی‌شود. اورسن ولز به خاطر پیچیدگی فنون بیانی‌اش همه جنبه‌های طبیعی، مانند صحنه‌های اصیل و طبیعی^۵، غاهای خارجی، نور آفتاب و بازیگران غیرحرفه‌ای را کنار می‌گذارد و به این ترتیب آن ویژگی‌های مدارک مستند را که جایگزین ناپذیر و بخشی از واقعیت‌اند و می‌توانند نوعی واقعگرایی را استقرار بخشند بی‌استفاده می‌گذارد. اگر همشهری کین و فاریک را باهم مقایسه کنیم، می‌بینیم که در دومی هر آنچه اساساً طبیعی نیست با عزمی نظام‌مند حذف شده و همین دلیل شکست روکیه در زمینه کمال فنی است.

بنابراین، واقعگرایان هنرها سرنوشتی همانند بقیه دارند. این هنر | سینما | نمی‌تواند واقعیت را به کلی از آن خود سازد، زیرا واقعیت لزوماً در نقطه‌ای از تور آن می‌گریزد. بی‌تردید، با کاربرد ماهرانه فنون پیشرفته می‌توان سوراخهای

۱. parallelepiped، منشور شش وجهی که هر وجهش متوازی‌الاضلاع است. شاید بازن قصه داشته برای مفهومی که از مکان سینمایی در نظر دارد. استعاره ملموسی ارائه کند؛ او مکان سینمایی را وجودی واقعی می‌داند که حدودش را بخوبی می‌توان تصور کرد. - ه. گ.

❖ هنگامی که با صحنه‌های شهری مواجهیم، مسائل پیچیده‌تر می‌شود. در این زمینه ایتالیایی‌ها از مزیتی بی‌چون و چرا برخوردارند. شهرهای ایتالیا، چه قدیمی و چه جدید، بسیار خوش‌عکس‌اند. از روزگاران کهن تاکنون، طراحی شهرهای ایتالیا حالتی شاعری و رزینی داشته است. زندگی شهری نوعی نمایش، نوعی کمدی دلارته است که ایتالیایی‌ها برای لذت خودشان آن را بازی می‌کنند. و حتی در فقیرترین محلات شهر نیز ساختار تجمعی و مرجانی خانه‌ها، که همگی ایوان و مهتابی دارند، امکانات بسی‌مانندی برای نمایش فراهم می‌آورد. حیاط خانه نوعی صحنه‌الیزابتی است که در آن نمایش از پایین به بالا دیده می‌شود و تماشاگران داخل بالاخانه‌ها بازیگران یک نمایش کمدی‌اند. در [جشنواره] ونیز فیلم مستند شاعرانه‌ای را نمایش دادند که فقط شامل نماهایی از حیاط خانه‌ها بود. دیگر چه می‌توان گفت وقتی در چشم‌اندازهای تئاتری قصر پالازی، جلوه‌های اپرایی با معماری صحنه‌مانند خانه‌های فقرا در هم می‌آمیزد؟ آفتاب تابان و نبود ابر را (که دشمن اصلی فیلمبرداری در صحنه‌های خارجی است) به این عوامل بیفزایید، آن‌گاه درخواهید یافت که چرا نماهای خارجی شهری فیلمهای ایتالیایی از همه فیلمها زیباتر و بهتر است.

یکی از جنبه‌های بنیادین آن را حفظ کرده است - که همان تداوم زمانی و مکانی است. در تدوین کلاسیک، که از آثار گریتث منشأ می‌گرفت، واقعیت به غاهای متوالی تقسیم می‌شد. این غاها صرفاً نقطه‌دیدهایی منطقی یا ذهنی از یک رویداد بود. مثلاً زندانی در سلولش نشسته و منتظر ورود مأمور اعدام است. چشمان مضطربش به در دوخته شده. در لحظه‌ای که مأمور می‌خواهد وارد سلول شود، حتم داریم که کارگردان نمای درشتی از دستگیره در نشان می‌دهد که به آرامی می‌چرخد. این نمای درشت، توجیه روان‌شناختی دارد، زیرا نشان‌دهنده تمرکز اعدامی بر این غاد پریشانی بی‌حد و مرز اوست. این گونه نظام بخشیدن به غاها، این تجزیه و تحلیل قراردادی استمرار واقعیت، در حقیقت زبان سینمایی آن دوران را شکل می‌دهد.

به این ترتیب، این ساختار، عنصری آشکارا انتزاعی را درون واقعیت وارد می‌کند. ولی چون ما به این انتزاعها خو گرفته‌ایم دیگر احساس‌شان نمی‌کنیم. اورسن ولز انقلابی پدید آورد زیرا به گونه‌ای نظام‌مند وضوح عمیقی را به کار گرفت که تا آن زمان سابقه نداشت. در سینمای کلاسیک، عدسی دوربین بخشهای گوناگون صحنه را به تناوب در دایره وضوح می‌آورد، ولی دوربین اورسن ولز تمامی حوزه دیدی را که در یک زمان در گستره دراماتیک قرار دارد با وضوح یکسان ارائه می‌دهد. دیگر آنچه تماشاگر می‌بیند حاصل گزینش مونتاز نیست، که به این ترتیب به مونتاز اهیبتی مانع‌دهد، بلکه ذهن تماشاگر است که ناگزیر باید طیف دراماتیک مناسب هر صحنه را دریابد، انگار که واقعیت منشوری چند وجهی^۱ است و پرده سینما برش مقطعی آن است. یعنی واقعگرایی همشهری کین مدیون استفاده هوشمندانه از یک دستاورد تازه است. اورسن ولز در سایه استفاده از وضوح عمیق عدسی، تداوم مشهود واقعیت را حفظ کرده است.

بروشنی می‌بینیم که سینما به یاری کدام عناصر واقعیت، به خود غنا بخشیده است. ولی این مسئله نیز آشکار است که سینما از دیدگاههای دیگر از واقعیت فاصله گرفته است، یا دست‌کم

«پائیزا»

چگونه می‌توان فیلمهای ایتالیایی را در گستره واقعگرا قرار داد؟ تا اینجا کوشیدیم حدود جغرافیایی این سینا را پیگیری کنیم، سینمایی که مکانهای واقعی اجتماع را بدقت نشان می‌دهد و جزئیات مهم و مستند را با آگاهی و باریک‌بینی برمی‌گزیند، حال جای آن دارد که به زمینه‌های زیبایی‌شناختی آن بپردازیم. اگر تولیدات اخیر سینمای ایتالیا را به ویژگیهای عام و شناخته‌شده‌ای که درباره همه کارگردانان صادق است تغزل دهیم، در واقع خودفریبی کرده‌ایم. در اینجا فقط تلاش می‌کنیم به مشخصاتی بپردازیم که شمول بیشتری دارند، ولی این حق را برای خودمان قائل می‌شویم که هرگاه موقعیت ایجاب کند فقط فیلمهای مهم را مدنظر قرار دهیم. ولی چون ما نیز ناگزیر به گزینش هستیم، فیلمهای مهم ایتالیایی را در دواير متحدالمركزی قرار می‌دهیم که مركزشان فیلم پائیزا است. هرچه این دواير از این فیلم بیشتر فاصله داشته باشند، علاقه ما به آنها کمتر می‌شود، زیرا این فیلم روسلینی رموزی را برملا می‌کند که بسیار زیبایی‌شناختی است.

فن روایت

در سینما نیز همچون رمان، زیبایی‌شناسی مستتر در آن در فن روایت ظهور می‌یابد. فیلم همواره به صورت توالی بخشهایی از واقعیت ارائه می‌شود که بر قابهای مستطیل شکل با ابعاد مشخص ثبت شده است. ترتیب و طول زمانی این نماها بر پرده، اهمیتشان را معین می‌کند.

سرشت عینی رمان مدرن، جنبه صرفاً دستوری قواعد سبکی آن را به حداقل رسانیده و به این ترتیب جوهر نهانی سبک را برملا ساخته است.^۳ برخی از ویژگیهای زبان فاکثر یا

این تور را تنگ کرد، ولی در هر حال باید از میان یکی از انواع واقعیت گزینش کرد. حساسیت این گزینش همانند حساسیت شبکه چشم است. دو نوع پایانه عصب که رنگ و شدت نور را تثبیت می‌کنند درست مانند هم نیستند، معمولاً تراکم یکی با دیگری نسبت عکس دارد. حیواناتی که در تاریکی می‌توانند شکارشان را تشخیص دهند تقریباً کوررنگ‌اند.

میان دو نوع واقعگرایی متضاد اما به یک اندازه ناپی که فاریک از یک سو و همشهری کین از سوی دیگر ارائه می‌دهند ترکیبهای بسیار گوناگونی می‌توان قائل شد. ولی در این میان مقداری از واقعیت زایل می‌شود که در هر گزینش واقعگرایانه گریزی از آن نیست. اما همین امر غالباً به هنرمند امکان می‌دهد فضایی را که به این سبب کاهش یافته و خالی مانده است، با نوعی قاعده زیبایی‌شناختی پر کند و به این ترتیب کارآیی آن شکل انتخابی واقعیت را فزونی بخشد. در واقع، نمونه جالبی از این نکته را می‌توان در سینمای اخیر ایتالیا یافت. کارگردانان ایتالیایی به سبب نبود تجهیزات فنی مجبور بوده‌اند صداها و گفتگوها را پس از فیلمبرداری ضبط کنند. پیامد ساده این کار زایل شدن واقعگرایی است. ولی چون دوربینشان از قید و بند میکروفون آزاد بوده است، حوزه عمل و تحرک آن را بیشتر کرده‌اند و در نتیجه ضریب واقعیت را به نحو چشمگیری افزایش داده‌اند.

دستاوردهای فنی آینده که تسخیر کیفیات امر واقعی را امکان‌پذیر خواهد ساخت (برای نمونه، رنگ و تصویر سه بعدی) فقط فاصله میان دو قطب واقعگرایی را که امروزه در حول و حوش فاریک و همشهری کین قرار دارد بیشتر خواهد کرد. در واقع، کیفیت نماهای داخلی بیش از پیش به تجهیزاتی پیچیده و ظریف بستگی خواهد داشت. برای دستیابی به واقعیت، همواره باید بخشی از آن را فدا کرد.

* برای نمونه، سارتر بروشنی اثبات کرده است که در رمان پیگانه اثر آلبر کامو،

تاب است ولی جراحی به برش مطمئن و دقت فراوان نیاز دارد. فقط به این قیمت است که سینمای ایتالیا نوعی حال و هوای مستند دارد، نوعی طبیعی بودن دارد که بیشتر به روایت‌گفتاری نزدیک است تا نوشتاری، بیشتر به طرح اولیه شبیه است تا به تابلوی کامل. این سینما به چشم بی‌آلایش و مطمئن روسلینی، لا‌توآدا، ورگانو، و دوسانتیس نیاز دارد؛ دوربین در دست این افراد از حساسیت سینمایی کاملاً مشخصی سرشار می‌شود، نوعی آنتن بسیار حساس پیدا می‌کند که می‌توانند با یک حرکت دقیقاً همان را که می‌خواهند به دست آورند. در فیلم یاغی مرد زندانی که از آلمان برگشته است با خانه ویرانش

مینگوی یا مالرو را در ترجمه نمی‌توان بدرستی انتقال داد، ولی ویژگی اصلی سبک آنان صدمه نمی‌بیند زیرا سبکشان با فن روایتی‌شان — که استقرار بخشهایی از واقعیت در خط زمان است — تقریباً یکی است. از این رو، سبکشان به اصل پویای درونی روایت تبدیل می‌شود، تقریباً مانند رابطه انرژی با ماده با فیزیک ویژه آن اثر. این همان چیزی است که واقعیت‌های تقسیم شده را در گستره زیبایی‌شناختی آن روایت توزیع می‌کند، براده‌های واقعیت را قطبی می‌سازد، بی‌آنکه ترکیب شیمیایی آنها را تغییر دهد. هر اثر فاکتر و مارلو و دوس پاسوس جهان خاص خود را دارد که هم با ماهیت رخدادهای گزارش یافته و هم از طریق قانون جاذبه‌ای^۱ معین می‌شود که آنها را بر فراز «آشفستگی» (chaos) معلق نگه می‌دارد. بنابراین، بهتر است سبک ایتالیایی را بر مبنای فیلمنامه و روند نگارش آن و شکل‌هایی از «مقدمه‌چینی» (exposition) که از آنها پیروی می‌کند ارزیابی کنیم. متأسفانه اهرین ملودرام که ظاهراً فیلمسازان ایتالیایی نمی‌توانند از جسم خویش بیرون سازند، اغلب بر آنان غلبه می‌یابد و ضرورتی دراماتیک را بر رویدادهای کاملاً پیش‌بینی‌پذیر تحمیل می‌کند. ولی این خود حکایتی دیگر است. آنچه مهم است، شیوه خلاقانه و روشی است که بر اساس آن موقعیت‌های فیلمنامه به وجود می‌آیند. ضرورت نهفته در روایت بیشتر حالت زیست‌شناختی (بیولوژیک) دارد تا دراماتیک. یعنی در کنار راست‌نمایی، زندگی در تمامیت خود جوانه می‌زند و رشد می‌کند.^۲ نباید نتیجه گرفت که جنبه زیبایی‌شناختی این روش کمتر از روشی است که فیلمنامه بتدریج و دقیقاً از پیش طرح‌ریزی شود. ولی این پیشداوری کهن که زمان و پول و امکانات را به خودی خود واجد ارزش می‌داند چنان ریشه‌دار است که مردم فراموش می‌کنند آنها را به اثر هنری و هنرمند ربط دهند. وزگوگ یک تابلو را ده بار و سرعت دوباره نقاشی می‌کرد، ولی سزان طی سالها چندین بار روی یک تابلو کار می‌کرد. برخی از گونه‌ها نیازمند سرعت و کار در همان لحظه پرتب و

→ میان متافیزیک نویسنده و کاژبرد مکرر فعل ماضی نقلی رابطه‌ای برقرار است، چون ماضی نقلی زمانی است که کمترین میزان وجه نمایی را دارد [افعال وجه‌نما نقائلی هستند که بر ضرورت، اجبار، خواست و اجازه دلالت دارند.]

۱. قانون جاذبه‌ای که بر نظام اشیا حاکم است. این مفهوم جاذبه در مقاله کایریا نیز وجود دارد. بازن بار دیگر با استفاده از قیاسی از علم میان دو چیز تمایز می‌گذارد: یکی نظام ظریف زیبایی‌شناختی رویدادها و دیگری نظامی که ساخته وزن این رخدادهاست و باعث می‌شود «به طور عمودی در جای خویش سقوط کنند». این اندیشه بازن، عجیب همانند اندیشمای است که جرارد تئلی هاپکینز شاعر انگلیسی بیان کرده است: «بخت و اقبال که آزاد است هرگونه می‌خواهد عمل کند، در دام نظم و نیز هدف فرو می‌افتد». — ه.گ.

۲. تقریباً در عنوان‌بندی همه فیلمهای ایتالیایی زیر نام «نویسنده فیلمنامه» یک دو چین اسم ردیف می‌شود. ولی این مدرک همکاری را نباید چندان جدی گرفت. زیرا هدفش این است که تهیه‌کنندگان را ساده‌لوحانه از لحاظ سیاسی مطمئن سازد. این گروه فیلمنامه‌نویس معمولاً شامل یک دموکرات مسیحی و یک کمونیست است (همان‌گونه که در فیلم پائیزا یک مارکسیست و یک کشیش وجود دارد). سومین فیلمنامه‌نویس در زمینه ساختمان داستان شهرتی دارد: چهارمی شوخیهای فیلم را می‌نویسد؛ پنجمی گفتگوهای خوبی است؛ ششمی زندگی و زیر و بمش را خوب می‌شناسد. نتیجه کار نه بهتر و نه بدتر از آن است که اگر فقط یک فیلمنامه‌نویس در کار می‌بود. ولی تلافی ایتالیایی‌ها از فیلمنامه با برداشتی که از قیومیت جمعی دارند، سازگار است. بر اساس این قیومیت هرکسی می‌تواند نظرش را بدهد بی‌آنکه کارگردان مجبور باشد از آنها استفاده کند. این وابستگی ذاتی به پدافه پردازی بیش از آنکه به خط تولید فیلمنامه‌نویسان آمریکایی شبیه باشد، مانند پدافه پردازی کمدی دلارته یا موسیقی جاز است.

دانست که سوارکاران را هیئت مجسمه می‌بخشد. کریستیان ژاک در فیلم افزون^۱، برای اسب شبیح وارث بیش از این زحمت کشید، ولی بدرغم همه ذوق سینمایی که به کار برد، حیوان بیچاره حالت خسته اسب درشکه را داشت. دوربین فیلمهای ایتالیایی بخشی از ویژگی انسانی دوربین خبری «بل اندهاول» را در خود دارد، غمناکی است حاصل کار چشم و دست، تقریباً بخش زنده‌ای است از وجود فیلمبردار، بخشی که با آگاهی او هم‌راز است.

اما درباره فیلمبرداری باید گفت که نورپردازی نقش بیانی اندکی بر عهده دارد. نخست به این دلیل که نورپردازی مستلزم استودیو است، ولی بیشتر صحنه‌های این فیلمها در بیرون با مکانهای واقعی می‌گذرد. دوم به این دلیل که در ذهن ما کاربرد دوربین مستند با رنگ‌مایه‌های خاکستری فیلمهای خبری همراه است. بنابراین، اگر کیفیت تجسمی این سبک را بیش از حد پرداخت کنیم و جلوه و جلا دهیم، در واقع نقض غرض کرده‌ایم.

همان‌گونه که تاکنون کوشیده‌ایم توضیح دهیم، ظاهراً سبک فیلمهای ایتالیایی با درجات گوناگونی از مهارت فنی با احساسی، به همان خانواده روزنامه‌نگاری شبه ادبی، یعنی به هنری نبوغ‌آمیز و خوشایند و سرزنده و حتی تأثیرگذار، ولی اساساً با اعتبار کمتر، تعلق دارد. این نکته گاهی صادق است، حتی اگر پایگان زیبایی‌شناختی جای رفیعی را به این‌گونه اختصاص دهیم. اما اگر این ارزیابی را حد نهایی این فن خاص بدانیم، کاری نامنصفانه و نادرست انجام داده‌ایم. همان‌گونه که در ادبیات، گزارش روزنامه‌ای با اصول عینیت‌گرایی خود (شاید درست‌تر بود می‌گفتم با اصول عینیت‌گرایی ظاهری خود) زمینه را برای نوعی زیبایی‌شناسی جدید رمان فراهم آورده، به همین ترتیب فن فیلمسازی ایتالیایی نیز به تولید فیلمهایی عالی منجر شده است، بویژه در فیلم پائیزا که

روبه رو می‌شود. جایی که زمانی عمارتی محکم و استوار بود، اکنون توده‌ای سنگ است با دیوارهایی فرو ریخته در اطراف. در این لحظه دوربین چهره مرد را نشان می‌دهد. سپس در پی حرکت چشم او، دوربین نیز ۲۶۰ درجه می‌چرخد و همه چشم‌انداز را می‌بینیم. این نما به دو دلیل اصیل است: نخست اینکه در آغاز از بازیگر فاصله داریم، زیرا او را از طریق دوربین می‌بینیم ولی بعداً در نمای چرخش دوربین با او یکی می‌شویم به طوری که وقتی پس از حرکت ۲۶۰ درجه‌ای دوربین، دوباره چهره پرهراش را می‌بینیم غافلگیر می‌شویم. دوم اینکه سرعت این نمای چرخشی متوالی، تغییر می‌کند. در آغاز دوربین کند حرکت می‌کند و سپس تقریباً می‌ایستد و دیوارهای سوخته و فرو ریخته را با همان ضرباهنگ چشم نگران مرد از نظر می‌گذراند، انگار که دوربینی مستقیماً در اختیار توجه و تمرکز اوست.

از آن رو این قدر به این نمونه جزئی پرداختم که نمی‌خواستم آنچه را، تقریباً به مفهوم روان‌شناختی کلمه، «مهارت» (tact) سینمایی می‌نامم به گونه‌ای صرفاً انتزاعی اثبات کنم. نمایی که چنین پویایی درونی دارد، از آن حرکت دستی است که طرحی را می‌کشد، جایی را خالی می‌گذارد، جایی دیگر را پر می‌کند، جایی دور موضوع را طرح می‌زند و جایی دیگر را برجسته می‌سازد. می‌توانم حرکت آهسته را در فیلم مستندی درباره ماتیس مجسم کنم که با آن بتوان در زیر نقش‌پردازهای بکدست و پیوسته قلم‌مو، تردیدهای هر لحظه دست هنرمند را دید. در چنین موردی حرکت دوربین مهم است. دوربین باید همان اندازه آماده حرکت باشد که آماده سکون. حرکت تراولینگ با چرخش افقی دوربین (پن) آن ویژگی خداگونه‌ای را که دوربین هالیوود بر فراز جرتیل (کرین) دارد فاقد است. همه چیز هم‌تراز چشم انسان یا از دیدگاهی ملموس و واقعی مانند پشت‌بام یا پنجره فیلمبرداری می‌شود. از نظر فنی همه آن حالت شاعرانه و به یاد ماندنی سواری کودکان بر پشت اسب سفید را در فیلم واکسی می‌توان مرهون زاویه سربالای دوربین

مرداهای مصب رودخانه پو زندگی می‌کنند مقداری غذا می‌گیرند. این گروه پس از دریافت یک سید مارماهی از آن خانواده راه می‌افتند. کمی بعد گروه گشتی آلمانی به موضوع پی می‌برد و ساکنان مزرعه را کشتار می‌کند.

۲. در هوای گرگ و میش یک افسر آمریکایی و یک چریک در مرداهای سرگردان‌اند. از دوردست صدای شلیک گلوله‌هایی به گوش می‌رسد. از گفتگوی بسیار مختصر این دو نفر می‌فهمیم که آلمانی‌ها ماهیگیران را به قتل رسانده‌اند.

۳. اجساد زنان و مردان را جلو کلبه کوچک دراز کرده‌اند. در آن هوای گرگ و میش، کودکی نیمه‌برهنه گریه‌ای بی‌پایان سر می‌دهد.

حتی با این شرح مختصر، درمی‌یابیم که در این بخش از داستان حذف‌های فوق‌العاده — یا حتی کاستی‌های عمده‌ای — وجود دارد. رویدادی پیچیده و متوالی به سه چهارم بخش کوتاه کاهش یافته است، که خود به خود در مقایسه با واقعیتی که عرضه می‌دارند بسیار خلاصه و موجزنند. اگر بخش اول را که کاملاً توصیفی است کنار بگذاریم، بخش دوم فقط از طریق چیزی که چریک‌ها می‌دانند — یعنی شلیک در دوردست — ارائه می‌شود. بخش سوم مستقل از حضور چریک‌هاست. حتی یقین نداریم کسی شاهد این صحنه بوده است یا نه. کودکی در کنار جنازه والدینش می‌گرید. حُب، این یک واقعیت است. ولی آلمانی‌ها از کجا فهمیدند که روستاییان خطا کرده‌اند؟ چگونه است که کودک هنوز زنده است؟ مسئله فیلم اینها نیست. درحالی‌که زنجیره‌ای از رویدادهای متوالی به اینجا انجامیده

زیبایی‌شناسی روایتی آن هم پیچیده است و هم اصیل.^۵ پایزا بی‌گمان نخستین فیلمی است که دقیقاً به یک مجموعه داستان کوتاه شبیه است. تاکنون فقط می‌دانستیم که این فیلم از چندین طرح اولیه تشکیل شده است — یعنی نوعی فیلم نامشروع و تقلبی است، البته اگر چنین نوع فیلمی اصلاً وجود داشته باشد. روسلینی به ترتیب شش داستان کوتاه را دربارهٔ نهضت آزادی بخش ایتالیا نقل می‌کند. تنها جنبهٔ مشترک این داستانها، همین عنصر تاریخی است. سه داستان، داستانهای اول و چهارم و آخر، از نهضت مقاومت برگرفته شده است. بقیه داستانها بخشهایی خنده‌آور یا ترحم‌برانگیز یا سوگناک است که در زمان پیشروی نیروهای متفقین رخ می‌دهد. فحشا و بازار سیاه و گردهایی راهبان فرانسیسکن به یک اندازه به عنوان مواد داستانی به کار رفته است. هیچ نوع گسترشی در کار نیست، جز ترتیب زمانی داستان که با فرود نیروهای متفقین در سیبیل آغاز می‌شود. ولی بنیان اجتماعی و تاریخی و انسانی این داستانها به آنها وحدت می‌دهد و مجموعه‌ای پدید می‌آورد که در عین گوناگونی، هگن و یکدست است. مهمتر از همه، مدت هر داستان و قالب و محتوایش و نیز استمرار زیبایی‌شناختی‌اش برای نخستین بار دقیقاً تأثیر داستان کوتاه را ایجاد می‌کند. بخش ناپل که داستان یک کودک نافلاست — کودکی که خبرهٔ بازار سیاه است و لباسهای یک سرباز سیاهپوست مست را می‌فروشد — همچون داستانی عالی از سارویان^۱ است. داستانی دیگر همینگوی را به یاد می‌آورد و دیگری (چهارمی) فاکنر را. منظوم فقط لحن با موضوع این داستانها نیست، بلکه سبک آنها را نیز عمیقاً مدنظر دارم. متأسفانه نمی‌توان یک فصل فیلم را در یک بند در اینجا نقل کرد، بنابراین هر نوع تشریح ادبی آن به ناچار ناقص خواهد بود. با این حال، در زیر بخشی از داستان آخر را می‌آورم که گاهی همینگوی را به یاد می‌آورد و گاهی فاکنر را:

۱. گروه کم‌شماری از چریکهای ایتالیایی و سربازان متفقین از خانوادهٔ ماهیگیری محلی که در مزرعه‌ای دورافتاده در قلب

* در اینجا قصد ندارم بحثی تاریخی را درباره خاستگاهها یا زمینه‌های پیدایش «رمان گزاشی» در سدهٔ نوزدهم پیش بکشم. وانگهی، رمانهای استاندارد یا طبیعت‌گرایان بیشتر در گرو صراحت و زیرکی و باریک‌بینی در مشاهده بود تا وابستهٔ عینیت‌گرایی به مفهوم دقیق کلمه. هنوز رخدادها فی‌نفسه آن قدر استقلال هستی‌شناختی نیافته بودند که به صورت واحدهایی متوالی و مهر و موم شده درآیند و ظهورشان باعث محدودیتشان باشد.

۱. Saroyan، نویسنده آمریکایی.

است. در هر صورت، کارگردان این فیلم معمولاً همه چیز را نشانمان نمی‌دهد. چون اصولاً چنین کاری غیرممکن است — ولی چیزهایی که برمی‌گزیند و چیزهایی که ناگفته می‌گذارد، نوعی الگوی منطقی را شکل می‌دهند که ذهن را به آسانی از علت به معلول می‌رساند. بی‌گمان، فن [تکنیک] روسلینی زنجیره قابل‌فهمی از رخدادها را پدید می‌آورد، ولی این رویدادها بخوبی زنجیر و دندان‌های چرخ‌دنده باهم جور نمی‌شوند. ذهن باید از یک رویداد به رویدادی دیگر بپرد، همان‌گونه که هنگام عبور از رودخانه از سنگی به سنگ دیگر می‌پریم، چه بسا تردید کنیم یا پایان بلغزد و بیفتیم. ذهن نیز همین‌طور عمل می‌کند. در واقع، در ذاتِ سنگ نیست که مردم را یاری دهد بی‌آنکه پایشان خیس شود از رودخانه بگذرند، همان‌طور که خطوط روی طالی برای آن نیست که پدر آن را به سهمهای مساوی میان خانواده‌اش تقسیم کند. واقعیت، واقعیت است. تخیل ماست که از آن استفاده می‌کند، ولی ذاتاً برای این منظور خلق نشده است. معمولاً در فیلمنامه دکوپاژ شده (بر مبنای روندی مشابه با شکلی رمان کلاسیک) واقعیت، که زیر نگاه تیزبین دوربین قرار می‌گیرد، تقسیم می‌شود، تجزیه و تحلیل می‌شود و دوباره کنار هم قرار می‌گیرد، بی‌آنکه ماهیت واقعی‌اش را کاملاً از دست بدهد؛ ولی این واقعیت ثانویه، احتمالاً در لفاف تجرید قرار دارد، همان‌گونه که آجر در جوف دیوار قرار می‌گیرد، دیواری که چون کامل شود سطح متوازی آن یک آجر را چند برابر می‌کند. در نظر روسلینی رخدادها معنا دارند، اما نه همچون ابزاری که کارکردش شکلش را از پیش معلوم کرده است. رویدادها به دنبال هم می‌آیند و ذهن ناگزیر است شباهت آنها را دریابد؛ بنابراین، هر رویدادی رویداد دیگر را به دنبال دارد و در نهایت معنایی پیدا می‌کند که در تک‌تک آنها نهفته بوده است و به اصطلاح می‌توان آن را نتیجه اخلاقی داستان نامید — نتیجه‌ای که ذهن باید آن را دریابد، زیرا از خود واقعیت گرفته شده است. در داستان مربوط به فلورانس [در فیلم پائیز] زنی از این سوی شهر به سوی

دیگر می‌رود، درحالی‌که شهر هنوز در اشغال شاری آلمانی و گروه‌های فاشیست است؛ زن تصمیم دارد به دیدار نامزدش که از رهبران جنبش زیرزمینی ایتالیاست برود، همراه او مردی است که در جستجوی زن و فرزندش است. توجه دوربین، گام به گام، بر آنها متمرکز است و در همه مشکلات و خطراتی که سر راهشان قرار می‌گیرد سهم می‌شود، ولی این توجه به گونه‌ای بی‌طرفانه میان قهرمانان ماجرا و موقعیتهایی که با آنها مواجه می‌شوند تقسیم شده است. در واقع، هر آنچه در فلورانس درگیر مبارزه برای آزادی از نوع فاشیسم رخ می‌دهد، اهمیتی یکسان دارد. ماجراهای شخصی این زن و مرد با انبوهی از ماجراهای دیگر درهم می‌آمیزد، درست همان‌گونه که شخصی راهش را به زور از میان جمعیتی می‌گشاید تا چیزی را که گم کرده است پیدا کند و در این تقلا در چشمان آدمهای پیرامون، خواسته‌ها و آرزوها و خطرهایی را می‌بیند که خواسته خودش در مقایسه با آنها مضحک می‌نماید، در پایان، زن برحسب تصادف از چریکی زخمی می‌شود که نامزدش مرده است. ولی جمله حاوی این خبر، مستقیماً خطاب به او گفته نمی‌شود — بلکه همچون گلوله‌ای سرگردان به او می‌خورد. جریان روان و بی‌نقصی که این روایت برگزیده است، از آن شکل‌های کلاسیکی که معیار چنین داستان‌هایی به شمار می‌روند چیزی به وام نگرفته است. توجه داستان هیچ‌گاه به گونه‌ای مصنوعی بر قهرمان زن متمرکز نیست. دوربین ابداً واغود نمی‌کند که درون و روان شخصیت‌ها را می‌کاود. احساسات قهرمانان داستان را نیک می‌فهمیم. زیرا هم فهم احساس آنان برایمان آسان است و هم اینکه جنبه همدلی‌برانگیز این داستان فقط در گرو این نیست که زنی مردی را دوست داشته و از دستش داده است، بلکه ناشی از جایگاه ویژه این درام در میان هزاران درام مشابه است، درامی که هم جدای از درام آزادی فلورانس است و هم بخشی از آن. دوربین که انگار گزارشی بی‌طرفانه ارائه می‌دهد خودش را به این محدود ساخته که جستجوی زنی را به دنبال مردی تصویر کند،

همراه با واقعیت‌های تصویری دیگر، روابطی را که ذهن ایجاد کرده است حفظ کند. اینها به یک مفهوم، ویژگی‌های مرکزگرینر تصاویرند - ویژگی‌هایی که روایت را امکان‌پذیر می‌سازند. از آنجا که هر تصویر به خودی خود فقط بخشی از واقعیت است که پیش از هر معنایی وجود دارد، تمامی سطح صحنه نیز باید همین غلظت و تراکم ملموس را متجلی سازد. دیگر بار در تقابل با صحنه «دستگیره در» قرار می‌گیریم؛ صحنه‌ای که در آن رنگ لعاب در و علامت چرخ روی جاهای دست‌خور و برق فلز و ظاهر رنگ و رو رفته در، واقعیت‌هایی بی‌فایده است؛ زوایا ملموس نوعی تخریب است که به آسانی می‌توان نادیده‌اش گرفت.

در پائیزا (و تکرار می‌کنم که منظوم کمابیش همه فیلمهای ایتالیایی است) به جای دستگیره در، «واقعیت تصویری» دری قرار می‌گیرد که همه ویژگی‌های ملموس به یک اندازه مشهود است؛ بی‌آنکه در این جایگزینی، کیفیت خاصی که دستگیره بخشی از آن است از دست برود. به همین دلیل، بازیگران مواظب‌اند هیچ‌گاه بازی‌شان را از دکور یا از بازی دیگر بازیگران جدا نکنند. انسان نیز واقعیتی است در میان دیگر واقعیت‌ها، و نباید از پیش اعتبار مکانی خاصی برایش قائل شد. به این خاطر است که فقط فیلمسازان ایتالیایی می‌دانند چگونه صحنه‌ها را در اتوبوس و کامیون و قطار خوب از کار درآورند. زیرا این صحنه‌ها در هم می‌آمیزند و چگالی ویژه‌ای پدید می‌آورند، و این فیلمسازان می‌دانند چگونه رویداد را در چارچوب این چگالی و بدون جدا کردنش از زمینه‌های مادی تصویر کنند، به طوری که آن ویژگی انسانی منحصر به فردی که رویداد مذکور بخش جدانشدنی آن است لطمه‌ای نبیند. ظرافت و لطافت حرکت در این مکانهای شلوغ و پر سروصدا و رفتار طبیعی همه افراد در محدوده فیلمبرداری، این صحنه‌ها را به لحظاتی پر از ریزه‌کاری در سینمای ایتالیا تبدیل می‌کند.

و وظیفه با او بودن و درک کردنش و شریک غم‌هایش بودن را به ما وا گذاشته است.

در بخش ستایش برانگیز پایانی که چریکها در میان مردابها گرفتار شده‌اند، آلهای گل‌آلود مصب رودخانه پو، بوته‌های نی که به سوی افق کشیده شده‌اند و بلندی‌شان فقط به اندازه‌ای است که مردی فوز کرده در ته قایق کوچک و کم ارتفاع را از دید پنهان سازد، و برخورد موجها به بوته‌ها، جلگی همان قدر اهمیت دارند که خود انسانها. این نقش دراماتیک مرداب تا حد زیادی وامدار برخی ویژگی‌های آگاهانه فیلمبرداری است. به همین دلیل است که در ارتفاع، افق همیشه یکسان است. حفظ این نسبت واحد میان سطح آب و آسمان در همه نماها، یکی از ویژگی‌های این چشم‌انداز را بر ملا می‌سازد. این ویژگی، در شرایطی که پرده سینما فراهم آورده، معادل دقیق وضعیت چریک‌هایی است که میان آب و آسمان می‌زنند و زندگی‌شان به تغییر جزئی زاویه دوربین نسبت به افق وابسته است. این نشان می‌دهد که وقتی دوربین در دست کسی همچون فیلمبردار پائیزا باشد در نماهای خارجی تا چه اندازه می‌توان به ظرافت بیانی دست یافت.

در پائیزا واحد روایت سینمایی، «نما» نیست، یعنی دیدگاهی انتزاعی از واقعیتی که مورد تحلیل قرار گرفته، نیست بلکه «واقعیت» است، بخشی از واقعیت ملموس که به خودی خود چند لایه و سرشار از ابهام است و معنایش از واقعیت بر می‌آید، آن هم با کمک واقعیت‌های دیگری که ذهن میان آنها رابطه‌ای خاص برقرار می‌سازد. بی‌گمان، کارگردان این واقعیتها را بدقت برگزیده و در عین حال یکپارچگی واقعی‌شان را مدنظر داشته است. نمای درشتی از دستگیره در، که قبلاً به آن اشاره کردیم، بیش از آنکه واقعیت باشد نشانه‌ای است که دوربین به آن برجستگی اختیاری داده است، و از نظر معنایی همان قدر مستقل است که حرف اضافه در جمله. ولی در مورد مرداب و قتل کشاورزان درست خلاف این است.

ولی سرشت این «واقعیت‌های تصویری» فقط این نیست که

واقعگرایی سینمای ایتالیا و فنِ رمان امریکایی

چون در اینجا نمی‌توانم بخشهایی از این فیلمها را به عنوان نمونه نشان دهم، شاید خواننده آنچه را تاکنون نوشته‌ام درست دریافته باشد. من در اینجا سبک روسلینی را در پائیزا و سبک اورسن ولز را در هم شهری کین مشابه دانسته‌ام. هر یک با روشهای فنی متضاد، اما با نگرش تقریباً یکسان به واقعیت، به فیلمنامه نزدیک می‌شود — ولز با وضوح عمیق و روسلینی با فراهم آوردن زمینه پذیرش واقعیت. در هر دو مورد، همان نوع وابستگی بازیگر به صحنه، و همان نوع بازیگری واقعگرایانه همه بازیگران را مشاهده می‌کنیم، فارغ از اینکه اهمیت دراماتیکشان در صحنه چقدر باشد. به علاوه، هر چند این دو سبک باهم تفاوت بسیار دارند، ولی الگوی روایتی هم شهری کین و پائیزا در بنیان یکی است.

خلاصه اینکه هر چند روسلینی و ولز فنون متفاوتی را به کار می‌گیرند — بی‌آنکه اصلاً امکان تأثیر مستقیم یکی بر دیگری در میان باشد — و عقاید و افکارشان هیچ سازگاری ندارد، ولی هر دو به طور کلی هدف زیبایی‌شناختی و درک زیبایی‌شناختی‌شان از واقعگرایی یکی است.

زمانی که پائیزا را دیدم فراغت کافی داشتم و شیوه روایت آن را با برخی از رمان‌نویسان مدرن و نویسندگان داستانهایی کوتاه مقایسه کردم. نیز، شباهتهای میان فن روایتی اورسن ولز و رمان امریکایی. بویژه دوس پاسوس، چنان آشکار است که اینک می‌توانم نظر خودم را طرح و شرح کنم. زیبایی‌شناسی سینمای ایتالیا، دست‌کم در استادانه‌ترین تجلی‌گاه‌هایش و در آثار کارگردانی همچون روسلینی که به رسانه‌اش آگاه است، چیزی نیست جز معادل سینمایی رمان امریکایی.

البته نیک می‌دانیم که در اینجا منظورمان چیزی کاملاً سواً اقتباس مبتذل و پیش پا افتاده است. در واقع، هالیوود همچنان به اقتباس از رمانهای امریکایی برای فیلم ادامه خواهد داد، همه می‌دانند که سام وود بر سر رمان ناقوس که را می‌نوازند؟ [زنگها برای که به صدا درمی‌آید] چه آورد. منظور او اساساً بازگویی

پیرنگ بود. حتی اگر به جمله جمله کتاب وفادار می‌ماند در واقع نمی‌توانست چیزی را از کتاب به پرده منتقل سازد. تعداد فیلمهایی که توانسته‌اند چیزی از سبک رمان را به تصویر درآورند انگشت‌شمار است؛ منظورم از سبک رمان خود ساختن روایت است، یعنی آن قانون جاذبه‌ای که بر نظام و ترتیب رخدادها در آثار فاکتر و همینگوی و دوس پاسوس حاکم است. باید صبر می‌کردیم تا اورسن ولز از راه برسد و نشان دهد که برگردانی سینمایی رمان امریکایی چه صورتی دارد.^۹

بنابراین، درحالی‌که هالیوود رمانهای پرفروش را یکی پس از دیگری به فیلم برمی‌گرداند و در عین حال از روح این ادبیات بیشتر دور می‌شود، در ایتالیا است که ادبیات امریکا واقعیت یافته است، و چنان طبیعی و راحت که هرگونه شبهه تقلید تعمدی را از میان می‌برد. بی‌گمان باید محبوبیت رمان‌نویسان امریکایی در ایتالیا را نیز به حساب آورد، زیرا در آنجا آثارشان خیلی بیشتر از فرانسه ترجمه و مورد پذیرش قرار گرفته است، مثلاً تأثیر سارویان را بر ویتورینی همه می‌دانند. شاید بهتر بود از همان ابتدا به جای طرح این روابط علت و معلولی مبهم، قرابت استثنایی این دو تمدن را، که اشغال متفقین برملایش ساخت، نشان می‌دادم. سربازان امریکایی ایتالیا را همچون خانه خود می‌دانستند و شهروندان ایتالیایی خیلی زود با سربازان امریکایی، خواه سیاهپوست و خواه سفیدپوست، گرم می‌گرفتند. اینکه هر جا ارتش امریکا می‌گذاشت بازار سیاه گسترده و فحشای همه‌گیر رواج می‌یافت، نمونه خوبی از همزیستی این دو تمدن است. بی‌سبب نیست که در فیلمهای اخیر

* با این حال، گاهی سینما، مثلاً در آثار فویاد یا اشتروهایم، به این واقعیتها نزدیک شده است. اخیراً مالرو شباهت میان سبک خاصی از رمان و روایت فیلم را بروشنی دریافته است. و بالاخره، رنوار بنا به غریزه و در پرتو نبوغ خود قواعد اصلی وضوح عمیق و حضور همزمان همه بازیگران در یک صحنه را در فیلم قاعده بازی به کار برده است. خود وی این نکته را به سال ۱۹۳۸ در مقاله پیشگوییانه‌ای در مجله *Point* توضیح داده بود.

باشد. نوعی هماهنگی میان این دو مطرح است که بر مبنای داده‌های ژرف و مشترک زیبایی‌شناختی و برداشت کلی یکسانی از رابطه میان هنر و واقعیت استوار است. دیرزمانی است که رمان مدرن، انقلاب واقع‌گرایانه خود را پدید آورده است، یعنی از همان زمانی که رفتارگرایی (behaviorism) و فن گزارشگری و قواعد خشونت را در هم آمیخت. برخلاف تصور امروز، سینما نه تنها در این تکامل هیچ نقشی نداشته است، بلکه فیلمی مانند پائیزا ثابت می‌کند که سینما از رمان معاصر بیست سال عقب بوده است. از جمله امتیازهای مهم سینمای ایتالیا یکی این است که توانسته برای مهمترین انقلاب ادبی روزگار ما معادلی واقعاً سینمایی بیابد.

(*Esprit*، ژانویه ۱۹۴۸)

ایتالیایی، امریکایی‌ها شخصیت‌های مهمی‌اند؛ و اینکه ایتالیا را همچون خانه خود می‌دانند، این همزیستی را بخوبی نشان می‌دهد.

گرچه ادبیات و اشغال متفقین راه‌های این همزیستی را هموار کرد، ولی این پدیده را فقط در این سطح نمی‌توان توضیح داد. امروز در ایتالیا فیلم‌های امریکایی ساخته می‌شود، ولی فیلم‌های ایتالیایی همچنان حال و هوایی بسیار ایتالیایی دارند. نمونه‌هایی که در اینجا آوردم برخی از شباهتهایی را که حتی کمتر از این مورد تردید هستند شامل نمی‌شود، مثلاً شباهت میان «حکایت» ایتالیایی و کمدی دلارته و فن نقاشی دیواری. بیش از آنکه تأثیر دوسویه ادبیات و سینما در میان

زمین می‌لرزد

ویسکونتی نیز همچون روکیه نوعی ترکیب متناقض‌نمای واقعگرایی و زیبایی‌باوری را در نظر داشته و بی‌گمان به آن دست یافته، ولی حال و هوای شاعرانه فاریک اساساً مدیون مونتاژ است - مثلاً سکانسهای زمستان و بهار. ویسکونتی برای دستیابی به این ترکیب، به تأثیرهایی که از کنار هم گذاری تصاویر حاصل می‌آید متوسل نشده است. در اینجا هر تصویر معنایی از آن خود دارد و آن را به طور کامل بیان می‌کند. به همین دلیل، میان زمین می‌لرزد و سینای روسیه در نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ که اساساً متکی به تدوین بود، جز رابطه‌ای اندک برقرار نیست. باید افزود که این معنا، خودش را از خلال نمادگرایی تصویر متجلی نمی‌سازد - منظورم آن نمادگرایی است که ایزنشتاین و روکیه به آن توسل می‌جویند. در اینجا زیبایی‌شناسی خاص هر تصویر همواره تجسمی (plastic) است و از هرگونه درگیر شدن با داستان می‌پرهیزد. هر چند وقتی قایق ماهیگیری بندرگاه را ترک می‌کند بسیار زیبا به نظر می‌رسد، ولی باز یک قایق ماهیگیری روستایی است، نه همچون فیلم پوتمکین نشانه «شور» و «حمایت» اهالی آدسا که قایقهای ماهیگیری پر از غذا را برای یایان می‌فرستند. ولی می‌توان پرسید اگر واقعگرایی که ارائه می‌شود چنین

موضوع فیلم زمین می‌لرزد چیزی وامدار جنگ نیست؛ ماجرای ماهیگیران دهکده‌ای کوچک در سیسیل است که در مقابل فشار اقتصادی تجار ماهی که مالک قایقهاوند قیام می‌کنند. من این فیلم را نوعی آبَر - فاریک درباره ماهیگیران می‌دانم. شباهتهای آن با فیلم روکیه فراوان است: نخست، واقعگرایی مستند مانندش، و بعد (اگر بتوان گفت) نوعی گرایش به مناظر سرزمینهای بیگانه^۱ که در موضوعش نهفته است؛ و نیز «جغرافیای انسانی» متأخرش (برای این خانواده سیسیلی امید به رهایی از بوغ بازرگانان ماهی همان قدر اهمیت دارد که استفاده از نیروی برق برای خانواده فاریک). گرچه در فیلم ماتریالیستی زمین می‌لرزد تمام دهکده درگیر ماجراست، ولی داستان از طریق یک خانواده که از پدر بزرگ تا نوه را دربرمی‌گیرد روایت می‌شود. این خانواده در مهمانی مجلی که کمپانی یونیورسالیای^۲ به افتخارش در هتل اکسلسوار^۳ ترتیب داده بود همان قدر وصله‌ای ناجور بود که خانواده فاریک در مصاحبه مطبوعاتی در پاریس. ویسکونتی نیز همچون روکیه نمی‌خواست از بازیگران حرفه‌ای با حتی از «ملقعه» روسلینی استفاده کند. ماهیگیران فیلم او ماهیگیرانی واقعی‌اند که در صحنه‌های فیلم بازی کرده‌اند - البته اگر این اصطلاح در اینجا درست باشد، زیرا در اینجا (همچون در فیلم فاریک) رویداد تماماً در قبال اغواهای «درام» ابستادگی می‌کند: داستان بدون توجه به قواعد تعلیق پیش می‌رود و تنها منشأ آن دلپستگی فی‌نفسه به اشیاست، درست مانند زندگی واقعی. ولی شباهت به فاریک فقط منحصر می‌شود به همین جنبه‌ها که بیشتر منفی است تا مثبت؛ زمین می‌لرزد از نظر سبک با فاریک بسیار فاصله دارد.

۱. exoticism، اصطلاح «گرایش به مناظر سرزمینهای بیگانه» به طور کلی برای توصیف نوعی ادبیات و فیلم به کار رفته است که با مکانها و افرادی سروکار دارد که برای خواننده ناآشناست. بازن این نوع فیلم را در جلد نخست سینما چیست؟ [مقاله «سینما و اکشن»] و با ذکر فیلم آهنگ جهان (Melodic der Welt)، اثر والتر روتمان، شرح داده است. بنابراین، معنای این اصطلاح گسترده‌تر از آن است که معمولاً به ذهن می‌آید. - ه.گ.

ساده و ریاضت‌کشانه است هنر در کجا باید پناه بجوید؟ [پاسخ این است] هر جا که بخواهد. بویژه در کیفیت و یژه فیلمبرداری. هبوطان آلدو^۱ که پیش از این فیلم هیچ کار قابل توجهی در کارنامه‌اش نداشت و فقط به عنوان فیلمبردار استودیویی معروف بود، در اینجا سبک تصویر بسیار اصیلی آفریده است که من نظیرش را جز در فیلمهای کوتاهی که آرنی ساکسدورف^۲ در سوئد می‌ساخت سراغ ندارم.

برای کوتاهی سخن، فقط اشاره می‌کنم که من در مقاله‌ای به نام «واقعگرایی سینمایی و نهضت آزادی‌بخش ایتالیا» (اسپریت، ژانویه ۱۹۴۸) که درباره فیلمهای ایتالیایی ۱۹۴۶ نوشتم، برخی از جنبه‌های این نوع واقعگرایی سینمایی را که در آن زمان رواج داشت برشمردم و نتیجه گرفتم فاربیک و همشهری کین دو قطب فن و روش واقعگرایانه است. واقعگرایی فاربیک از خود موضوع سرچشمه می‌گیرد و واقعگرایی همشهری کین از شیوه‌ای که با آن آنچه را نمایش می‌دهد ساختار می‌بخشد. در فاربیک همه چیز واقعی است. در همشهری کین همه چیز در استودیو بازسازی شده است — ولی فقط به این دلیل که دست یافتن به چنان وضوح عمیق و چنان تصاویر پیچیده‌ای در مکانهای واقعی امکان‌پذیر نبوده است. پائیزا در میانه این دو قطب قرار می‌گیرد، ولی به خاطر تصاویرش به فاربیک نزدیکتر است. در حالی که زیبایی‌شناسی واقعگرایانه از طریق برداشت خاصی از روایت راهش را به درون فیلم و در میان اجزای واقعیت می‌گشاید.

تصاویر زمین می‌لرزد به چیزی دست می‌یابد که در وهله نخست متناقض می‌نماید و از نظر ترکیب واقعگرایی زیبایی‌شناختی همشهری کین با واقعگرایی مستند فاربیک شاهکار است. اگر نتوانیم بگوییم که نخستین بار است وضوح عمیق در خارج از استودیو مورد استفاده قرار می‌گیرد، دست‌کم می‌توانیم قاطعانه بگوییم نخستین بار است که در صحنه‌های خارجی، در باران و حتی در دل شب، همان‌قدر آگاهانه و نظام‌مند به کار می‌رود که در صحنه‌های داخلی و در

صحنه‌های واقعی منزل ماهیگیران. در اینجا نمی‌توانم به تفصیل به این نبوغ‌ورزی فنی پردازم، ولی می‌خواهم تأکید کنم که وضوح عمیق طبیعتاً ویسکونتی (و نیز ولز) را نه تنها به طرد موتاژ سوق داده، بلکه او را به مفهوم دقیق کلمه به ابداع نوع جدیدی از دکوپاژ واداشته است.^۳ «نماهای» او (اگر کاربرد این اصطلاح را موجه بدانیم) به‌گونه‌ای غیرمعمول طولانی است — برخی از آنها سه چهار دقیقه طول می‌کشد و در هر یک بنا به انتظار، چندین رویداد همزمان رخ می‌دهد. ظاهراً ویسکونتی خواسته است به مفهومی نظام‌مند شالوده تصاویرش را بر خود رویداد بنا کند. اگر ماهیگیری سیگاری می‌پیچید، ویسکونتی چیزی را از ما دریغ نمی‌کند و تمام آن را نشانمان می‌دهد؛ صحنه، برخلاف آنچه در موتاژ مرسوم است، به سطح معنای دراماتیک یا نمادین آن تنزل نمی‌یابد؛ نماها معمولاً ثابت است و افراد و اشیا به قلاب تصویر وارد می‌شوند و در آن جای می‌گیرند، ولی ویسکونتی عادت دارد نوع خاصی از نمای

۱. Aldo، فیلمبردار فیلم زمین می‌لرزد.

۲. Arne Sucksdorff، درباره او و آثارش نک: نفیسی، حمید، فیلم مستند، ج ۲، ص ۲۶۰ - ۲۵۷.

۳. استفاده بازن از واژگان فنی. در زبان فرانسه واژگان فنی سینمایی گاهی همراه‌کننده است. زیرا همیشه همان معنایی را ندارند که در نگاه نخست (یا ترجمه نخست) به ذهن می‌آید. تعریفی که در زیر از سه واژه‌ای که بازن بارها در مقالاتش به کار برده است شاید خواننده را از فروغلتیدن به گرداب ترجمه تحت‌اللفظی باز دارد:

دکوپاژ به معنای برش یا تدوین نیست، هر چند شاید شامل این مرحله نیز باشد؛ معمولاً منظور از این واژه شکل یا ساختار نهایی فیلم بر روی کاغذ است. شکلی است که فیلم بعداً روی پرده خواهد داشت؛ معادل انگلیسی آن معمولاً عبارت «فیلمنامه مخصوص فیلمبرداری» است. میزانشن واژه‌ای برگرفته از تئاتر و به معنای خلق یا ساختاردهی فیلم به دست کارگردان است. میزانشن را می‌توان یا باید به‌گونه‌ای واقعی به کار برد؛ ولی در سالیهای اخیر معنای گسترده‌تری یافته و به بسیاری از عناصر سبک کارگردان اشاره دارد. موتاژ لزوماً به همان معنای مرسوم و در اشاره به موتاژ روسی یا «کلاسیک» به کار نمی‌رود. در زبان فرانسه این واژه اغلب به «سوار کردن» یا ردیف ساختن نماها اشاره دارد — همان که معمولاً آن را تدوین یا برش می‌نامیم. — ه. گ.

ناشیگرها را با مهارت با تدوین پوشانده و برشها را همیشه درست سر بزنگاه صورت داده است. در زمین می‌لرزد گاهی بازیگر هر بار چند دقیقه رو به دوربین سخن می‌گوید یا حرکت و بازی می‌کند، آن هم با حالتی بسیار طبیعی — و حتی می‌توان گفت با لطف و طنازی تصورناپذیر. ویسکونتی که خود اهل تئاتر است، می‌داند چگونه بازیگران غیرحرفه‌ای زمین می‌لرزد را از چیزی بیش از طبیعی بودن سرشار سازد، یعنی از نوعی پیرایش بافتگی حرکات که نقطه اوج کار هر بازیگر است. اگر هیئت داوران جشنواره و نیز آنانی نبودند که هستند، جایزه بهترین بازیگری نصیب ماهیگیران فیلم زمین می‌لرزد می‌شد.

ویسکونتی نشان می‌دهد که نوواقعگرایی ایتالیایی سال ۱۹۴۶ بیش از بیست سال عقب مانده است. در هنر، سلسله مراتب جایی ندارد ولی سینما هنوز هنری بس جوان است و چنان درگیر تکامل خویش است که نمی‌تواند حتی دوره‌ای کوتاه به تکرار خود پردازد. پنج سال سینما معادل است با یک نسل کامل ادبیات. ارزش ویسکونتی در این است که توانسته پیوستگی دیالکتیکی دستاوردهای سینمای اخیر ایتالیا را با نوعی زیبایی‌شناسی غنی‌تر و گسترده‌تر که امروز اطلاق واژه «واقعگرایی» به آن تقریباً بی‌معناست در هم آمیزد. منظورم این نیست که زمین می‌لرزد برتر از پائیزا یا تعقیب تراژیک است، بلکه منظورم فقط این است که دست کم این مزیت را دارد که آن دو فیلم را از نظر تاریخی پشت سر گذاشته است. با دیدن بهترین فیلمهای ایتالیایی ۱۹۴۸ این احساس در من پدید آمد که انگار تقدیر سینمای ایتالیا این است که خودش را تا فرسودگی کامل تکرار کند.

زمین می‌لرزد تنها راه اصیل گریز از این بن‌بست زیبایی‌شناختی است، و به تعبیری می‌توان گفت که بار امیدهای ما را به دوش می‌کشد.

آیا این به آن معناست که این امیدها تحقق خواهد یافت؟ خیر، متأسفانه چنین یقینی در کار نیست. زیرا زمین می‌لرزد هنوز

چرخشی را به کار برد که حرکت دوربین در قوسی بسیار گسترده و بسیار آرام صورت می‌گیرد: این تنها حرکت دوربینی است که ویسکونتی مجاز می‌شمارد، زیرا او همه نماهای تعقیبی (تراک) و البته همه زوایای نامعمول دوربین را حذف می‌کند.

اعتدال خلاف انتظار این ساختار تنها در نتیجه توازن تجسمی قابل توجهی است که در آن وجود دارد — نوعی توازن که فقط عکس می‌تواند کاملاً برقرارش سازد. ولی این تصویر، صرف نظر از قابلیت‌های ناشی از خصوصیات کاملاً شکلی‌اش، نشان می‌دهد که فیلمسازان از موضوع بخوبی آگاهی داشته‌اند. این نکته بویژه در صحنه‌های داخلی، که تاکنون چندان مورد استفاده قرار نگرفته‌اند، قابل توجه است. دشواری‌های نورپردازی و فیلمبرداری مانع از آن بوده که از مکانهای واقعی داخلی به عنوان صحنه رویداد استفاده کنند. البته گاهی چنین کاری صورت گرفته است، ولی نتایج آن از دیدگاه زیبایی‌شناختی بسیار نازلتر از صحنه‌های خارجی است. در اینجا برای نخستین بار در سرتاسر یک فیلم، میان نماهای داخلی و خارجی، سبک دکوپاژ، بازی بازیگران، و نتایج فیلمبرداری هیچ تفاوت کیفی وجود ندارد. ارزش و اعتبار ویسکونتی از تازگی این پیروزی‌اش منشأ می‌گیرد. به رغم حالت فقیرانه یا حتی به خاطر «عادی بودن» ساده منازل ماهیگیران، نوعی شعر خارق‌العاده که در وهله نخست صمیمانه و اجتماعی می‌نماید از آن سرچشمه می‌گیرد.

شیوه استادانه‌ای که ویسکونتی برای رهبری بازیگران اتخاذ کرده، شایسته ستایش بسیار است. البته در تاریخ سینما نخستین بار نیست که در فیلمی از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده شده است، ولی پیش از این هیچ‌گاه (جز احتمالاً در فیلمهای مربوط به «سرزمینهای بیگانه» که در آنها این مسئله شکل خاصی می‌یابد) بازیگران و اختصاصی‌ترین عناصر زیبایی‌شناختی فیلم چنین ماهرانه در هم نیامیخته‌اند. روکیه اصلاً نمی‌دانست چگونه از اعضای خانواده طوری بازی بگیرد که ما متوجه حضور دوربین نشویم. البته او دستپاچگی و خنده‌های عصی و

داریم، اضطراب آور است. این اشراف‌زاده بزرگ که سر تا پا هنرمند است، کمونیست - آیا می‌توانم بگویم کمونیستی التقاطی؟ - هم هست.

زمین می‌لرزد. فاقد شور درونی است. آدم را به باد نقاشان بزرگ رنسانس می‌اندازد که می‌توانستند بی‌آنکه خود را بازارند، به رغم بی‌اعتنایی کامل به مسیحیت، نقاشی‌های دیواری مذهبی بیافرینند که در اوج زیبایی باشند. در اینجا قصد ندارم دربارهٔ صداقت و بسکونتی در اعتقاد به کمونیسم داوری کنم. ولی صداقت چیست؟ آشکار است که منظور نوعی احساس پدرانه به طبقه کارگر نیست. پدرسالاری پدیده‌ای بورژوایی است، ولی و بسکونتی اشراف‌زاده است. مسئله او چه بسا نوعی مشارکت زیبایی‌شناختی در تاریخ باشد. در هر حال هرچه باشد، از آن اعتقاد آشکار پوتمکین یا سرانجام من پترزبورگ یا حتی از پسکاتور^۱ (که همین مضمون را دارد) بسیار فاصله داریم. تردیدی نیست که این فیلم ارزش تبلیغی دارد، ولی این ارزش کاملاً عینی است؛ فاقد هر نوع بیانی تأثیرگذاری است که تکیه‌گاه نیروی مستندش قرار گیرد. قصد و بسکونتی نیز همین بوده است. و این قصد به خودی خود جذاب است. ولی او را در شرط‌بندی خطرناکی درگیر می‌کند که شاید حتماً برنده نشود، دست‌کم در زمینه فیلم و سینما، اما امیدواریم فیلم بعدی او نشان دهد که می‌تواند برنده شود. ولی از ظواهر برمی‌آید که برنده نخواهد شد مگر از فروغلتیدن به مسیری پرهیزد که به نحوی خطرناک به آن تمایل دارد.

با برخی اصول سینمایی مواجه است که و بسکونتی در فیلمهای آتی، متقاعدکننده‌تر به آنها خواهد پرداخت. بویژه اینکه او میل ندارد چیزی را فدای درام سازد، نتیجه‌ای آشکار و مهم دربردارد: زمین می‌لرزد حوصله تماشاگر را سر می‌برد. زیرا فیلمی با این کشش محدود بیش از سه ساعت طول می‌کشد. اگر به این موارد، زبان فیلم را هم بیفزاییم که به هُجَه خاص سبیلی است (و با توجه به سبک تصاویر فیلم امکان زیرنویس نیز وجود ندارد) و حتی خود ایتالیایی‌ها آن را نمی‌فهمند، متوجه می‌شویم که این «سرگرمی» عذاب‌آور است و توفیق تجاری اندکی در انتظارش خواهد بود. از صمیم قلب امیدوارم کمپانی یونیورسالیآ نقش حامی هنر و ادب را چنان ایفا کند که و بسکونتی بتواند به اتکای ثروت فراوانش و سپیم شدن در هزینه‌ها، سه‌گانه‌ای را که در سر دارد و زمین می‌لرزد نخستین آنهاست به انجام برساند. در این صورت با غول سینمایی مواجه خواهیم بود که دلمشغولی‌های والای اجتماعی و سیاسی‌اش از فهم و دسترس توده مردم به دور خواهد بود. در دنیای سینما نیازی نیست که همه افراد همه فیلمها را تأیید کنند، به شرط آنکه آنچه برای مردم فهم‌ناپذیر است با چیزهای دیگر جبران شود. به عبارت دیگر، اگر قرار است فیلم زمین می‌لرزد در خدمت تکامل سینما باشد، باید زیبایی‌شناسی‌اش به کار مقاصد دراماتیک بیاید.

به علاوه، باید نوعی تمایل خطرناک به زیبایی‌باوری را هم در نظر داشت که با توجه به آنچه بحق از و بسکونتی انتظار

(Esprit, دسامبر ۱۹۴۸)

۱. Piscator، اشاره‌ای به فیلم شورش ماهیگیران است که اروین پسکاتور تهیه‌کننده آلمانی تئاتر به سال ۱۹۳۴ در مزاربوم ساخت. وی در سالهای جنگ جهانی اول که در روسیه تبعید بود تئاتر کارگری را بنیان گذاشت، برشت در روزگار جوانی‌اش با پسکاتور کار کرد و از او بسیار تأثیر پذیرفت. - ه. گ.

دزدان دوچرخه

ستارگان جهانی قرار می‌گیرند، تا اندازه‌ای خود را محکوم نمی‌یابد؟ و اگر این بدبینی زیبایی‌شناختی را تعمیم دهیم، می‌توان گفت: «واقعگرایی» فقط می‌تواند جایگاهی دیالکتیکی را در هنر اختیار کند — و این بیشتر نوعی واکنش است تا حقیقت. پس تنها کاری که باقی می‌ماند این است که آن را جزئی از زیبایی‌شناسی قلمداد کنیم که واقعگرایی برای اثبات آن به وجود آمده است. در هر حال، ایتالیایی‌ها آخرین کسانی نبودند که «نواقعگرایی» خودشان را کم‌ارزش کردند. گمان می‌کنم حتی یک کارگردان ایتالیایی، حتی بسیار نواقعگرا، را نتوان یافت که بر کنار گذاشتن آن پافشاری نکند.

منتقدان فرانسوی نیز دستخوش تردید شده‌اند — بویژه از زمانی که این نواقعگرایی خودش نشانه‌های افولش را برملا ساخت. کمدهایی که به خودی خود پذیرفتنی بودند بر پرده آمد. این کمدها آشکارا از فرمول فیلمهای چهار گام در ابرها با زندگی در صلح استفاده می‌کردند. ولی بدتر از همه، ظهور نوعی فیلم پرزرق و برق و برق نواقعگرا بود که در آن جستجوی صحنه‌های واقعی، رویدادهای برگرفته از زندگی روزمره، تصویر کردن محلات فقیرنشین، و پس زمینه‌های «اجتماعی» به کلیشه‌ای آکادمیک تبدیل شد که بسی بیش از فیلمهای اسکویی آفریقایی نفرت‌انگیز بود. زیرا فیلم نواقعگرا هر عیبی می‌تواند داشته باشد جز آکادمیک بودن. فیلم عهد با شیطان^۱ ساخته لوتیجی چیارینی^۲، که ملودرامی متین درباره عشق روستایی است و در جشنواره ونیز به نمایش درآمد، با زحمت

آنچه درباره سینمای ایتالیا برای من بسیار شگفت‌آور است این است که ظاهراً می‌خواهد از آن بن‌بست زیبایی‌شناختی که می‌گویند نواقعگرایی به آن انجامیده رهایی یابد. حال که تأثیرهای شگفت‌آور سالهای ۱۹۴۶ و ۱۹۴۷ محو شده است، این هراس در دل آدم می‌افتد که مبادا این واکنش سودمند و هوشمندانه در برابر زیبایی‌شناسی ایتالیایی فیلمهای پرزرق و برق، و در نتیجه در سطحی کلی‌تر، در مقابل زیبایی باورنی‌فنی که سینمای سراسر جهان دچار آن است، نتواند هرگز از علاقه به نوعی گزارش‌فوق مستند یا احساساتی شده فراتر برود. تازه درمی‌یابیم که موفقیت فیلمهای دم شهر پی‌حفاظ یا پائیزا یا واکسی را نمی‌توان از مجموعه شرایط تاریخی که جنبش آزادی‌بخش به آن معنا می‌بخشید، جدا کرد. افزون بر این، درمی‌یابیم که ارزش انقلابی موضوع این فیلمها باعث می‌شود که فن (تکنیک) آنها نیز برجستگی و نمود بیشتری بیابد. درست همان‌گونه که برخی از کتابهای مالرو یا همینگوی بهترین قالب روایت را برای تراژدی رویدادهای جاری در تبلور سبک روزنامه‌ای یافته‌اند، فیلمهای روسلینی یا دسیکا نیز شاهکار بودن و برجسته بودنشان را صرفاً مدیون ترکیب خوشابندی از شکل و محتوا نیستند. ولی اینک که تازگی، و مهم‌تر از همه، حال و هوای ناشی از ناپختگی فنی این فیلمها تأثیر شگفت‌آور خود را از دست داده‌اند، از «نواقعگرایی» ایتالیا، که زیر فشار اوضاع ناگزیر به مضامین سنتی مانند داستانهای جنایی و درامهای روان‌شناختی و روایتی اجتماعی بازگشته است، دیگر چه چیزی باقی می‌ماند؟ هنوز می‌توانیم حضور دوربین را در کوچه و خیابان ببزریم، ولی آیا آن نوع بازیگری تحسین‌برانگیز غیرحرفه‌ای حال که می‌بیند بازیگرانش هم‌تراز

1. *Il Patto col diavolo*

2. Luigi Chiarini (۱۹۷۵-۱۹۰۰)، نظریه پرداز، منتقد و کارگردان ایتالیایی.

درآمد، امتیازی کسب نکرده است. ولی اعتراض منطقی ما فقط به تکرار موضوع وارد است نه به تکرار فن، زیرا فن را بی نهایت بار می توان به کار گرفت.^۵

آیا تا همین جا به اندازه کافی بحث به پا نکرده ام؟ اینک می خواهم نکته ای را اعتراف کنم: تردیدهای من درباره سینمای ایتالیا هرگز تا این حد نبوده است، ولی همه بحثهایی که برانگیخته ام مورد استفاده برخی روشنفکران — بویژه در ایتالیا — قرار گرفته اند و متأسفانه معتبر نیز به نظر می رسند. این بحثها اغلب موجبات دردرس مرا فراهم می آورند، و قبول دارم که خودم بر بعضی از آنها صحنه گذاشته ام.

ولی از سوی دیگر، با دزدان دوچرخه و دو فیلم دیگر رودرویم که امیدوارم آنها را نیز بزودی در فرانسه نمایش دهند. دیسکا با فیلم دزدان دوچرخه توانسته است از بن بست زیبایی شناختی بگریزد و زیبایی شناسی نوواقعگرایی را دوباره احیا و تأیید کند.

دزدان دوچرخه بر اساس همه قواعدی که می توان از بهترین فیلمهای ایتالیایی از ۱۹۴۶ تاکنون استنتاج کرد، بی تردید فیلمی نوواقعگراست. داستان این فیلم درباره طبقات پایین اجتماع و تا اندازه ای مردم گرایانه است: حادثه ای در زندگی روزمره یک

بسیار کوشیده بود برای داستان نزاع میان چوپانان و جنگلبانان، عذر و بهانه ای معاصر بترشد. بر فیلم به نام قانون^۱ نیز همین انتقاد وارد است؛ هرچند این فیلم از برخی جنبه ها خوب بود و ایتالیایی ها تلاش کردند در «نوکلوزت»^۲ آن را در صدر قرار دهند. از این دو نمونه می توان دریافت که نوواقعگرایی امروز، شاید از روی احتیاط و با توجه به سرنوشت نوواقعگرایی شهری، بیشتر به مسائل روستایی می پردازد. روستای محصور، جایگزین شهر بی حصار شده است.

در هر حال، امیدی که به مکتب جدید ایتالیا بسته بودیم به اضطراب و حتی شکاکی تبدیل شد، بیشتر به این دلیل که زیبایی شناسی مکتب نوواقعگرایی مانع از آن است که خودش را آن گونه که در برخی از گونه های سنتی (مانند فیلم جنایی، وسترن، فیلم سیاحتی و مانند آن) ممکن و حتی مرسوم است تکرار کند یا به سرقت هنری دست یازد. و اما درباره انگلستان باید بگویم که زایش سینمایی اخیر آن نیز، تا اندازه ای، حاصل واقعگرایی است: واقعگرایی مکتب مستندسازی که پیش از جنگ و در حین آن عمیقاً غرق موضوعاتی شدند که واقعیتهای اجتماعی و فنی فراهم آورده بود. شاید اگر ده سال فعالیت قبلی گریسون^۳ و کاولکانتی^۴ و روتا^۵ نبود، فیلمی مانند برخورد کوتاه^۶ [دیوید لین، ۱۹۴۵] ساخته نمی شد. ولی انگلستان به جای گسستن از فن و تاریخ سینمای اروپا و امریکا موفق شده است نوعی زیبایی پرستی بسیار پالایش یافته را با دستاوردهای واقعگرایی در هم آمیزد. هیچ فیلمی را نمی توان یافت که به اندازه برخورد کوتاه با ساختاری بسیار محکم و با دقت بسیار ساخته شده باشد — فیلمی که به رغم نبود استودیوهای مجهز امروزی و نبود بازیگران شناخته شده، باز رضایت بخش است؛ آیا می توان فیلمی را تصور کرد که از رفتار و روان شناسی انگلیسی تصویری واقعگراتر از این ارائه دهد؟ مسلماً دیوید لین با ساختن فیلم دوستان پرشور^۷ که نوعی بازسازی برخورد کوتاه است و امسال در جشنواره کن به نمایش

1. In nome della legge

2. Knokke-le-Zoute

۳. John Grierson (۱۸۹۲-۱۸۹۸)، تهیه کننده و کارگردان انگلیسی.

۴. Alberto Cavalcanti (?-۱۸۹۷)، کارگردان و تهیه کننده ایتالیایی.

۵. Paul Rotha (?-۱۹۰۷)، کارگردان انگلیسی.

6. Brief Encounter

7. Passionate Friends

* این بند را، که به ستایش سینمای انگلستان می پردازد نه سینمای فرانسه، از آن جهت افزوده ام که توهّمات منتقدان را درباره سینمای انگلستان نشان دهم: سینمایی که بسیار کسان همچون من از آن لذت برده اند. برخورد کوتاه تقریباً همان تأثیر عظیمی را بر من گذاشت که دم شهر بی حفاظ، گذشت زمان نشان داده است که آینده سینمایی واقعی از آن کدام یک بوده است. به علاوه، فیلم نول کوارد — دیوید لین چندان به مکتب مستندسازی جان گریر سون مدیون نیست. [این یادداشت را بازن چند سال پس از چاپ این مقاله، احتمالاً به سال ۱۹۵۶ افزوده است. — توضیح داخل قلاب از هیوگری.]

رویداد را در وضعیت سیاسی و اجتماعی معین و در مکان و زمانی معین قرار می‌دهند.

فنون به کار رفته در میزانشن نیز با ویژگیهای دقیق نوواقعگرایی ایتالیایی هماهنگ است. حتی یک صحنه در استودیو نیست و همه صحنه‌ها در خیابان فیلمبرداری شده است. و اما در مورد بازیگران، هیچ یک کمترین تجربه‌ای در زمینه بازیگری تئاتر یا فیلم نداشته است. شوهر [آنتونیو] کارگر کارخانه بردها بود، پسرک در خیابانها پهره می‌زد، هسر کارگر [ماریا] خبرنگار بود.

اینها، واقعتهای این مورد است. روشن است که این ویژگیها به هیچ وجه یادآور نوواقعگرایی چهارگام در ابرها یا زندگی در صلح یا واکسی نیست. ظاهراً باید برای این احتیاط، دلایل ویژه‌ای ارائه کرد. بُعد پستی‌نمای این داستان گرایش به جنبه‌ای از داستانهای ایتالیایی دارد که بسیار قابل بحث است؛ یعنی افراط در نمایش نکبت و بدبختی، و نوعی جستجوی نظام یافته در پی جزئیات زننده و بدمنظر.

اگر دزدان دوچرخه شاهکاری واقعی است و دقیقاً با پائیزا قابل مقایسه است، چند دلیل مشخص دارد که هیچ یک ناشی از طرح ساده فیلمنامه یا کندوکاو ظاهری درباره فن میزانشن نیست.

ساختار فیلمنامه بسیار هوشمندانه است؛ به جهان یک رویداد روزمره آغاز می‌شود و از چند نظام همپایه دراماتیک که در همه جهات شعاع گسترده‌اند نیک استفاده می‌کند. دزدان دوچرخه مسلماً تنها فیلم کمونیستی معتبر دهه گذشته [دهه ۱۹۴۰] است، دقیقاً به این دلیل که حتی اگر اهمیت اجتماعی را از آن بگیریم باز معنادار است. پیام اجتماعی آن از رویداد جدا نیست، بلکه در دل آن جای دارد، ولی چنان آشکار است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت؛ با وجود این برخی به آن ایراد می‌گیرند؛ زیرا هیچ‌گاه صراحتاً به شکل پیام ارائه نمی‌شود.

کارگر. ولی در این فیلم از رویدادهای غیرعادی مانند آنها می‌که بر سر کارگران تیره‌روز فیلمهای گابن می‌آید خبری نیست. از جنایات شهوانی یا ماجراهای پرطول و تفصیل داستانهای کارآگاهی، یعنی داستانهایی که صرفاً ماجراهای عظیم و ترازیک سابقاً مختص ساکنان کوه المپ^۱ را به قلمرو پیگانه‌گرایی کارگری (proletarian exoticism) انتقال می‌دهد، اثری در میان نیست. در واقع، رویدادی بی‌اهمیت و حتی پیش‌پا افتاده است: کارگری یک روز تمام خیابانهای رم را بسیوده زیرا می‌گذارد و به دنبال دوچرخه ربهوده شده‌اش می‌گردد. این دوچرخه، وسیله کارش بوده است و اگر پیدایش نکند باز بیکار خواهد ماند. در پایان روز، پس از ساعتها جستجوی بی‌حاصل او نیز سعی می‌کند دوچرخه‌ای بدزدد. دستگیر می‌شود ولی آزادش می‌کنند. اکنون باز بیچاره است، ولی احساس شرم می‌کند چون خودش را تا حد یک دزد پایین آورده است.

روشن است که این ماجرا حتی آن قدر دستپایه کافی ندارد که در ستون اخبار روزنامه درج شود؛ همه داستان حتی در دو سطر از ستون «سگهای گمشده» نمی‌گنجد. باید دقت کنیم که این داستان را با ترازوی واقعگرا به سبک پره‌ور یا جیمز کین اشتباه نگیریم، زیرا در آنها خبری که در ابتدا نقل می‌شود دامی اهریمنی است که خدایان در سنگفرش خیابان کار گذاشته‌اند. این داستان به خودی خود هیچ ظرفیت دراماتیکی ندارد و صرفاً به خاطر موقعیت اجتماعی قربانی (و نه موقعیت روان‌شناختی یا زیبایی‌شناختی او) معنا می‌یابد. بدون شبیح سرگردان بیکاری که مشخص می‌کند رویداد در ایتالیای ۱۹۴۸ می‌گذرد، این ماجرا چیزی نبود جز رویدادی ناگوار و پیش‌پا افتاده. افزون بر این، انتخاب دوچرخه به عنوان شیء اصلی درام، هم مشخص‌کننده زندگی شهری ایتالیاست و هم نشانه دورانی است که وسایل نقلیه موتوری نادر و گرانها بود. نیازی نیست صدها مورد معنادار دیگر را ذکر کنیم که همگی پیوندهای حیاتی فیلمنامه و واقعیت را چند برابر می‌کنند و این

۱. Olympus، کتابه از خدایان.

اندیشه کلی فیلم چنان ساده است که شگفتی و خشم انسان را برمی‌انگیزد: در دنیایی که این کارگر می‌زید فقرا باید از یکدیگر بدزدند تا بتوانند زنده بمانند. ولی این اندیشه هیچ‌گاه به این صراحت بیان نمی‌شود، بلکه رویدادها چنان باهم اتصال یافته‌اند که ظاهر یک حقیقت صوری را به خود می‌گیرند، ولی در عین حال ویژگی داستانی را حفظ می‌کنند. در واقع، اگر کارگر در اواسط فیلم دوچرخه‌اش را پیدا می‌کرد دیگر فیلمی در کار نمی‌بود (و کارگردان احتمالاً می‌گفت می‌بخشید که زحمتان دادیم، ما واقعاً گمان نمی‌کردیم هیچ‌گاه دوچرخه‌اش را پیدا کند، ولی حالا که پیدا کرده، خُب خوش به حالش، غم‌اش تمام شد، می‌توانید چراغها را روشن کنید). به عبارت دیگر، فیلمی تبلیغاتی تلاش می‌کرد ثابت کند که کارگر نمی‌تواند دوچرخه‌اش را پیدا کند و ناگزیر در چرخه فاسد و ناسالم فقر گرفتار می‌شود. ولی دسیکا خودش را به این محدود کرده است که نشان دهد کارگر نمی‌تواند دوچرخه‌اش را پیدا کند و در نتیجه حتماً دوباره بیکار خواهد شد. همه متوجه می‌شوند که این «ضرورت» در اندیشه فیلم، ناشی از سرشت تصادفی فیلمنامه است؛ اگر در ضرورت رویدادهای فیلمنامه یک فیلم تبلیغاتی کمترین تردیدی صورت بگیرد، استدلال را به فرضیه پردازی تبدیل می‌کند.

گرچه بر پایه بداقبالی این کارگر، ناگزیر باید نوع رابطه او را با کارش محکوم سازیم، ولی فیلم هرگز رویدادها یا افراد را بخشی از مانویت (Manicheism) اقتصادی یا سیاسی نمی‌شمارد. فیلم مراقب است که واقعیت را تحریف نکند و برای این کار نه فقط تسلسل رویدادها را جلوه تصادفی می‌دهد و بر اساس توالی زمانی داستانی مرتب می‌سازد، بلکه با هر رویداد بر طبق تمامیت پدیدارشناختی‌اش برخورد می‌کند. در میانه تعقیب دزد، پسرک ادرارش می‌گیرد، می‌رود در گوشه‌ای ادرار می‌کند. رگبار باران، پدر و پسر را ناگزیر می‌کند زیر سرپناهی صبر کنند، ما نیز چون آنان مجبور می‌شویم تعقیب را رها کنیم تا توفان و رگبار فرو بنشیند. رویدادهای فیلم لزوماً نشانه چیزی

نیستند، نشانه حقیقتی نیستند که باید به آن برسیم، بلکه وزن و اهمیت خود را دارند، یگانه و منحصر به فردند، و همان اهمی را دارند که مشخصه همه امور واقعی است. بنابراین، اگر چشم بینا نباشد، می‌توان رویدادها را به اقبال یا بدشانسی نسبت داد. در مورد آدمهای فیلم نیز همین نکته صادق است. کارگر در همه جا تنها و بی‌یاور است، در میان کارگران عضو اتحادیه همان قدر تنهاست که در صحنه‌های قدم زدن در خیابان، یا حتی در آن صحنه نامفهوم «کویک‌های» کاتولیک که مدت کوتاهی سرگردان در جمعشان می‌ماند؛ زیرا اتحادیه برای پیدا کردن دوچرخه‌های گمشده به وجود نیامده، بلکه هدفش دگرگون ساختن دنیایی است که اگر کسی دوچرخه‌اش را گم کند محکوم به فقر و فلاکت است. کارگر نیز برای تسلیم عربضه به اتحادیه نمی‌رود، بلکه برای این می‌رود که از رفقایش بخواهد در یافتن دوچرخه گمشده یاری‌اش دهند. بنابراین، در اینجا با گروهی کارگر عضو اتحادیه مواجهیم که رفتارشان در قبال این کارگر بداقبال، همچون بورژواهای پدرسالار است. این کارگر پوستر جسدان در این بداقبالی شخصی‌اش همان قدر تنهاست که در جمع کلیسا (البته حساب دوستان جداست، ولی اینکه دوستان آدم چه کسانی‌اند فقط به خود آدم مربوط است). ولی این همانندسازی بسیار مفید است زیرا تضاد عمیق را نشان می‌دهد. بی‌اعتنایی اتحادیه موجه است، زیرا اتحادیه به خاطر عدالت مبارزه می‌کند نه برای امور خیریه. ولی پدرسالاری ناگوار کویک‌های کاتولیک تحمل‌ناپذیر است، زیرا چشمشان را بر مصیبت این فرد بسته‌اند، در حالی که برای تغییر دنیایی که مسبب این مصیبت است عملاً کاری نمی‌کنند. از این نظر، موفق‌ترین صحنه جایی است که پدر و پسر از رگبار به سرپناهی پناه می‌برند و عده‌ای طلبه‌انزیشی در دو طرف آنان می‌ایستند. هیچ دلیل معتبری نداریم که سرزنش‌شان کنیم چرا برحرفی می‌کنند و چرا به زبان آلمانی سخن می‌گویند. بالین حال، دشوار می‌شد صحنه‌ای خلق کرد که روحانی ستیزی آن از این صحنه عینی‌تر باشد.

اخلاق نفوذ می‌یابد. ستایش پدر از سوی پسر و آگاهی پدر از این احساس پسر، پایان داستان را حالتی ترازیک می‌دهد. شرمساری پدر در مقابل جمع که در وسط خیابان صورت می‌گیرد، در مقایسه با اینکه پسرش شاهد دزدی او بوده است، چندان اهمیتی ندارد. وقتی پدر احساس می‌کند وسوسه دزدیدن دوچرخه به جانش افتاده، حضور ساکت پسر که حدس می‌زند پدرش در چه فکری است، چنان ظالمانه است که به مرز ناهنجاری و کراهت می‌رسد. پدر که می‌خواهد پسرک را از سر خود باز کند او را می‌فرستد که سوار تراموا شود. این کار پدر به آن می‌ماند که در آپارتمانی کوچک به فرزندمان بگویم برود یک ساعتی دم پله‌ها منتظر بماند. فقط در بهترین فیلم‌های چاپلین می‌توان موقعیتهایی یافت که به همین اندازه سرشار از خودآگاهی و وجدان باشد.

در این مورد، واپسین حرکت پسرک که دستش را در دست پدر می‌لغزاند، اغلب بد تفسیر شده است. اگر این حرکت را نوعی امتیاز دادن به تماشاگر بدانیم این فیلم را بی‌ارزش کرده‌ایم. اگر دسیکا رضایت تماشاگران را فراهم می‌آورد به این دلیل است که این حرکت، جزو منطقی درام است. این حرکت نشان می‌دهد که رابطه پدر و پسر وارد مرحله تازه‌ای شده که تقریباً نوعی بلوغ است. تاکنون پسر پدرش را خدا می‌دانسته، و روابطشان بر تحسین پدر از سوی پسر استوار بوده است، پدر با کاری که می‌کند میان این روابط مصالحه برقرار می‌سازد. آن دو در حالی که کنار هم راه می‌روند و دستهایشان آزاد و آویزان است اشک می‌ریزند. این اشک نشانه نومیدي آنان به خاطر بهشتی از دست رفته است. ولی پسر به سوی پدری که از چشمش افتاده بازمی‌گردد و از این پس او را به عنوان یک انسان و نیز فردی که مایه شرم است دوست خواهد داشت. دست پسر که در دست پدر می‌لغزد نه نماد بخشش است نه تسلیای کودکانه، بلکه موقرترین حرکتی است که می‌تواند رابطه میان پدر و پسر را نمایش دهد؛ حرکتی است که آن دو را هم‌تراز می‌سازد.

آشکار است که رویدادها و افراد هیچ‌گاه برای پشتیبانی از یک اندیشه اجتماعی به کار نرفته‌اند — در این مورد می‌توانم بیش از بیست نمونه دیگر ذکر کنم. ولی این اندیشه کاملاً مسلح و انکارناپذیر می‌نماید، زیرا به صورت ضمنی ارائه می‌شود. آنچه آن را تمیز می‌دهد و شکل می‌بخشد، شعور خود ماست نه فیلم. دسیکا بی‌آنکه شرط‌بندی کرده باشد بازی را از همان ابتدا برده است.

البته این فن در فیلم‌های ایتالیایی کاملاً تازه نیست و ما در جایی دیگر، در بحث از پاتیزا و آلمان سال صفر، به تفصیل بر ارزش آن تأکید کرده‌ایم ولی باید در نظر داشت که این دو فیلم بر پایه مضامین نهضت مقاومت یا جنگ ساخته شده‌اند. دزدان دوچرخه نخستین نمونه شاخصی است که نشان می‌دهد انتقال این عینیت به دیگر موضوعهای مشابه امکان‌پذیر است. دسیکا و زاواتینی، نوواقعگرایی را از نهضت مقاومت به انقلاب منتقل ساخته‌اند.

بنابراین، اندیشه این فیلم در پشت یک واقعیت اجتماعی عینی پنهان است. این واقعیت نیز به پس‌زمینه این درام اخلاق و روان‌شناختی ربط می‌یابد؛ پس‌زمینه‌ای که خود می‌توانست این فیلم را توجیه کند. وجود پسرک، بارقه‌ای نبوغ‌آمیز است ولی دقیقاً غی‌دانیم در فیلمنامه وجود داشته یا در جریان کارگردانی شکل گرفته، اما در اینجا این تمایز بی‌معناست. همین پسرک است که ماجرای مرد کارگر را بُعد اخلاقی می‌بخشد، و از دبدگای اخلاق و منحصر به فرد درامی را شکل می‌دهد که احتمال داشت فقط اجتماعی باشد. اگر پسرک از داستان حذف شود، تغییر چندانی در آن صورت نمی‌گیرد، دلیلش این است که خلاصه داستان تغییر چندانی نخواهد کرد. در واقع، نقش پسر به این محدود است که در کنار پدرش راه برود. ولی او شاهد نزدیک این تراژدی و همسرای اختصاصی آن است. تمهید زیرکانه آن است که نقش زن عملاً حذف شده و شخصیت نزدیک تراژدی در وجود پسرک تجلی یافته است. همکاری و همدستی پدر و پسر چنان ظریف است که تا بنیانهای زندگی

پس، ناب بودن سینمایی بازیگران، برگرفته از مهارت یا خوش‌شانسی با تلفیق مناسبی از موضوع و روزگار و افراد نخواهد بود. شاید تاکنون به عامل نژاد بیش از حد اهمیت داده شده باشد. واقعیت این است که ایتالیایی‌ها نیز همچون روسها طبیعتاً بسیار تئاتری‌اند. در ایتالیا هر کودک بازیگوشی هم‌تراز جکی کوگان^۱ است، و زندگی خود نوعی کمدی دل‌ازنه همیشگی است. ولی بعید می‌دانم که این استعداد بازیگری میان میلانی‌ها، ناپلی‌ها، کشاورزان حاشیه رود پو و ماهیگیران سیسیل یکسان تقسیم شده باشد. سوای تفاوت نژادی، تضادهای موجود در تاریخ و زبان و اوضاع اقتصادی و اجتماعی این گروه‌ها کافی است تا این نظریه که توانایی طبیعی بازیگری مردم ایتالیا را فقط به خصلتهای نژادی نسبت می‌دهد، مورد تردید قرار گیرد. باورکردنی نیست که فیلمهای متفاوتی مانند پاتیزا، دزدان دوچرخه، زمین می‌لرزد و حتی بهشت بالای مرداب^۲ [اوگوستو جینا، ۱۹۴۹] بتواند در چنین بازیگری عالی همانند باشند. ولی می‌توان باور کرد که شهرنشینان ایتالیایی استعداد ویژه‌ای برای نمایش بالیده دارند، اما روستاییان فیلم بهشت بالای مرداب در مقایسه با کشاورزان فیلم فاریک غارنشینانی بیش نیستند. در این زمینه صرف یادآوری فیلم روکیه در مقایسه با فیلم جینا کافی است که در نظرمان تجربه کارگردان فرانسوی به سطح بنده‌نوازی رقت‌انگیز تنزل یابد. نیمی از گفتگوهای فیلم فاریک خارج از قاب ادا می‌شود زیرا روکیه هرگز نتوانست به دهقانان بیاموزد که در حین ادای گفتگوها، هر چند کوتاه، به خنده نیفتند. جینا در بهشت بالای مرداب و ویسکونتی در زمین می‌لرزد هر دو با یک دو جین دهقان و ماهیگیر سروکار داشتند و نقشهای پیچیده‌ای به آنان دادند و مجبورشان کردند گفتگوهای طولانی را ادا کنند. در این صحنه‌ها دوربین همان قدر بی‌رحمانه بر چهره آنان خیره

برش‌مردن دیگر کارکردهای فراوان پسرک در فیلم، هم در عرصه ساختار داستان و هم در عرصه میزانشن بسیار به طول می‌انجامد. ولی دست‌کم باید توجه کرد که حضور پسرک در اواسط فیلم، لحن (منظورم عمدتاً معنای موسیقایی این واژه است) آن را عوض می‌کند. ما در جینی که توجهمان را بتدریج میان پسر و پدر تقسیم می‌کنیم، از سطح اجتماعی و اقتصادی به زندگی خصوصی‌شان وارد می‌شویم. هنگامی که پدر گمان می‌کند پسرش غرق شده است و متوجه می‌شود که بداقبالی قبلی‌اش چندان اهمیت ندارد، آرامشی دراماتیک را در میانه داستان رقم می‌زند (در صحنه رستوران). ولی این آرامش توهمی بیش نیست، زیرا واقعیت این خوشبختی صمیانه درازمدت در گرو دوچرخه گرانهاست. بنابراین، پسرک نوعی ذخیره دراماتیک فراهم می‌آورد که هرگاه موقعیت اقتضا کند، همچون یک کنترپوان (counter point) با همراهی‌کننده همراه (acompaniment) عمل می‌کند، یا برعکس به پیش‌زمینه ساختار ملودیک می‌آید. به علاوه، این کارکرد پسرک را در داستان، می‌توان در سازبندی (ارکستراسیون) گامهای کودک و پدر به عیان دید. دسیکا پیش از انتخاب این پسر، از او نخواست که بازی کند بلکه فقط خواست که راه برود. دسیکا می‌خواست گامهای بلند مرد را در مقابل گامهای کوچک و تند پسرک قرار دهد. در نظر او، هماهنگی (harmony) این ناهماهنگی برای درک فیلم به مثابه یک کل اهمیت اساسی داشت. گرافه نیست اگر بگویم دزدان دوچرخه داستان راه رفتن پدر و پسر در شهر رم است. پسر خواه جلو یا عقب یا کنار پدر باشد یا نه همچون وقتی که از پدر سیلی خورده است با حالتی انتقام‌جویانه در پشت سر بیاید — هر کاری که می‌کند نه تنها خالی از معنا نیست بلکه پدیدارشناسی فیلمنامه است.

مشکل می‌توان تصور کرد که دسیکا پس از موفقیت این زوج کارگر و پسرش به بازیگران معروف روی بیاورد. استفاده نکردن از بازیگران حرفه‌ای، کار تازه‌ای نیست. ولی دزدان دوچرخه در این مورد نیز از فیلمهای قبلی جلو می‌زند. از این

۱. Jackie Coogan، پسرک فیلم پریچه ساخته چاپلین.

شده‌اند، مانند تابو، طوفان بر فراز مکزیک^۱ و مادر موفقیتهایی هستند که یا غیر معمول‌اند یا به یک گونه خاص محدود می‌شوند. از سوی دیگر، هیچ چیز جز احتیاطی منطقی مانع دسیکا نیست که پنجاه فیلم دیگر مانند دزدان دوچرخه بسازد. از این پس می‌دانیم که نبود بازیگران حرفه‌ای به هیچ وجه گزینش موضوع را محدود نمی‌سازد. این فیلم تھی از نامهای پراوازه، سرانجام هستی زیبایی شناختی‌اش را بنیان نهاده است. این سخن به هیچ وجه به آن معنا نیست که سینمای آینده بدون بازیگران حرفه‌ای خواهد بود: خود دسیکا که یکی از بهترین بازیگران عالم است نخستین فردی است که این سخن را انکار می‌کند. منظور این است که برخی از موضوعاتی را که به سبک ویژه‌ای پرداخت شده‌اند دیگر نمی‌توان با بازیگران حرفه‌ای ساخت، و سینمای ایتالیا بقیناً این شرایط کاری را همان قدر طبیعی فراهم ساخته است که صحنه‌ها و مکانهای واقعی و مستند را. همین‌گذر از نبوغ ورزی ستایش‌آمیز به فنی دقیق و لغزش‌ناپذیر، هر چند ممکن است محاطره‌آمیز بوده باشد، مرحله‌ای قطعی از رشد نوواقعگرایی ایتالیایی را رقم می‌زند.

با ناپدید شدن مفهوم بازیگر در شفافیتی که ظاهراً به اندازه خود زندگی طبیعی به نظر می‌رسد، نوبت به ناپدید شدن دکور می‌رسد. حال به این مورد اخیر می‌پردازیم. مرحله تدارکات فیلم دسیکا خیلی طول کشید، و همه چیز با همان دقت و جزئیاتی طراحی شد که در فیلمهای پرهزینه استودیویی می‌شود، و در واقع امکان بدها پردازی در لحظات آخر را هم باقی می‌گذارد، ولی حتی یک غای آن را به یاد ندارم که در آن تأثیر دراماتیک از دکوپاژ ناشی شده باشد، دکوپاژی که همان قدر خنثی است که در فیلمهای چاپلین. به هر حال، تعداد و اندازه نماهای دزدان دوچرخه با فیلمهای عادی تفاوتی ندارد.

می‌ماند که در استودیوهای امریکایی. اگر کار این بازیگران غیر حرفه‌ای را خوب یا حتی بی‌نقص بنامیم، از قدر و ارزششان کاسته‌ایم. در این فیلمها مفهوم بازیگر و اجرا و شخصیت دیگر هیچ معنایی ندارد. یعنی سینمای بی‌بازیگر؟ البته. ولی معنای اصیل این قاعده دیگر رواج ندارد، امروز باید از سینمای بدون بازیگری سخن گفت، سینمایی که دیگر نمی‌پرسیم بازی فلان شخص خوب است یا بد، زیرا در اینجا بازیگر و شخصیتی که مجسم می‌کند هردو یکی است.

تا اینجا چندان که می‌نماید از فیلم دزدان دوچرخه دور نیفتاده‌ایم. دسیکا مدتها در جستجوی این بازیگران بود و آنها را به خاطر ویژگیهای خاصی برگزید. نجابت طبیعی، یعنی همان خلوص سینما و رفتاری که مردم عادی دارند ... دسیکا ماهها مردود بود این یکی را برگزید یا آن یکی را، حدود صد آزمون صورت داد و سرانجام سریعاً و از راه شهود و بر مبنای تصویر ضد نوری که ناگهان از پیچ جاده‌ای هوبدا شد، تصمیمش را گرفت. ولی در این قضیه هیچ جنبه معجزه‌آسایی وجود ندارد. آنچه کیفیت بازی این کارگر و پسر بچه را تضمین می‌کند، برتری منحصر به فرد آنان نیست بلکه کل طرح زیبایی شناختی است که با آن جفت و جور شده‌اند. دسیکا مدتها دنبال تهیه‌کننده می‌گشت. سرانجام یکی را پیدا کرد، ولی شرطش این بود که نقش کارگر را کری گرانث بازی کند. خود بیان قضیه با این عبارت، بهبودگی‌اش را نشان می‌دهد. درست است که کری گرانث این قبیل نقشها را عالی بازی می‌کند ولی آشکار است که در اینجا موضوع بازی کردن نقش در میان نیست بلکه کنار گذاشتن هرگونه بازیگری است. این کارگر می‌بایست همان قدر کامل و بی‌نشان و عینی باشد که دوچرخه‌اش.

این نوع بازیگری همان قدر «هنری» است که انواع دیگر آن. بازی این کارگر همان قدر مستلزم استعداد بدنی و عقلی و راهبایی‌پذیری است که بازی هر بازیگر معروف. تابه حال فیلمهایی که به کلی یا تا اندازه‌ای بدون بازیگر حرفه‌ای ساخته

1. *Thunder over Mexico*

ولی گزینش نماها با این نگرش صورت گرفته که زلالی^۱ رویداد به بیشترین اندازه برسد و در عین حال شاخص انحراف از سبک در حداقل بماند.

این عینیت با عینیت روسلینی در فیلم پاییز^۲ متفاوت است، ولی هر دو به یک مکتب زیبایی‌شناسی تعلق دارند. این عینیت را می‌توان با همان بهانه‌هایی مورد انتقاد قرار داد که آندره ژید و مارتن دوزار^۳ از نثر رمانتیک انتقاد می‌کردند — اینکه باید به خنثی‌ترین نوع شفافیت تمایل داشته باشد. همان‌گونه که ناپیدایی بازیگر نتیجه تعالی سبک بازیگری است، ناپیدایی میزانشن نیز حاصل پیشرفتی دیالکتیکی در سبک روایت است. اگر رویداد قائم به ذات است و به پرتویی که کارگردان با استفاده از زوایای دوربین و موقعیتهای آگاهانه گزیده شده دوربین بر آن می‌افکند نیاز ندارد، به این دلیل است که به چنان مرحله‌ای از درخشندگی کامل رسیده که هنر را قادر می‌سازد سرشت نهایی‌اش را آشکار سازد. به این دلیل، تأثیری که دزدان دوچرخه بر ما می‌گذارد تأثیری حقیقی است.

اگر این طبیعی بودن شگفت‌انگیز و این احساس را که رویدادها همان قدر اتفاقی است که گذر ساعتهای شبانه‌روز، نتیجه نوعی نظام زیبایی‌شناسی همیشه حاضر و در عین حال نامرئی بدانیم، آنچه این امر را امکان‌پذیر ساخته دقیقاً مفهوم اولیه خود فیلمنامه است. ناپیدایی بازیگر، ناپیدایی میزانشن؟ مسلماً، ولی به این دلیل که اصل بنیادین دزدان دوچرخه ناپیدایی داستان است.

این اصطلاح دو پهلوست. البته می‌دانم که فیلم داستان دارد، ولی نه آن نوع داستانی که معمولاً بر پرده سینما می‌بینیم. به همین علت بود که دسیکا نتوانست برای این فیلم تهیه‌کننده‌ای بیابد. رژه لینار^۴ سالها پیش در جمله‌ای انتقادی و پیشگویانه پرسید «آیا سینما نوعی نمایش است؟» او با این سخن، سینمای دراماتیک را در برابر ساختار رمان مانند روایت سینمایی قرار می‌دهد. اولی، سرچشمه‌های نهانی‌اش را از تئاتر به عاریه می‌گیرد و پیرنگ آن، هر چند خاص پرده سینما باشد، باز

بهانه‌ای است برای کنشی که در بنیان با کنش تئاتر کلاسیک یکی است. از این نظر، فیلم نیز غایبی است همچون تئاتر. ولی از سوی دیگر، سینما به دلیل واقعگرایی و برخورد یکسانش با انسان و طبیعت، از نظر زیبایی‌شناسی با رمان ارتباط دارد.

بی‌آنکه بخواهیم به جزئیات نظریه رمان بپردازیم — که خود موضوعی بحث‌انگیز است — می‌گوییم که قالب روایتی رمان با قالبی که از آن مشتق می‌شود به طور کلی با قالب روایتی تئاتر فرق دارد؛ زیرا رمان رویدادها را بر کنش، توالی را بر علیت، و فکر را بر خواسته اولویت می‌دهد. حرف عطف تئاتر «بنابراین» است و حرف ربط رمان «سپس». این تعریف که به نحوی فضاقت‌بار ناقص است، فقط تا آنجا درست است که دو حرکت ذهنی متفاوت یعنی حرکت ذهن خواننده و تماشاگر را توصیف می‌کند. پروست می‌تواند ما را در کیک مادلین^۵ غرق سازد ولی نمایشنامه‌نویس اگر نتواند با هر جمله علاقه ما را به جمله بعد برانگیزاند شکست می‌خورد. به همین دلیل، رمان را می‌توان ساعتی خواند و ساعتی کنار گذاشت ولی نمایشنامه را نمی‌توان چنین کرد. وحدت تام نمایش، ذاتی آن است. سینما تا اندازه‌ای که می‌تواند نیازهای فیزیکی نمایش را متحقق سازد، نمی‌تواند قوانین روان‌شناختی آن را آشکارا زیر پا گذارد ولی همه ابزارها و امکانات رمان را نیز در اختیار دارد. بی‌گمان، به همین دلیل است که سینما ذاتاً دورگه^۶ است. سینما تناقضی را

۱. Jimpidity، زلال بودن هم ویژگی اثبات (مثلاً آب) و هم، از راه مقایسه، خاصیت سبک. منظور یازن این اس که آنچه معمولاً باید از سبک ناشی شود در اینجا از خود شیء، یا در این مورد، از خود رویداد ناشی شده است. — ه.گ.

2. Martin de Garde

۳. Roger Leenhardt (۱۹۸۵-۱۹۰۳)، کارگردان و مستند فیلم. او ندیم سینمایی یازن و پیش از او متصدی مطالب سینمایی بخش "Journale à plusieurs Voix" مجله اسپریت بود. — ه.گ.

۴. Madeleine، نوعی کیک سبک، اهمیتش در این است که در رمان در جستجوی زمان از دست رفته یادآور خاطرات است. — ه.گ.

۵. congenitally ahybrid، برای بحثی در این زمینه و نفی «سینمای ناب» در

که، سوای تداوم دراماتیکش، برایمان جالب نباشد. فیلم بر مبنای تصادف صرف گسترش می‌یابد و جلو می‌رود: باران، طلبه‌ها، کوپک‌های کاتولیک، صحنه رستوران، ظاهراً جای این صحنه‌ها را می‌توان باهم عوض کرد، انگار آنها را بر روی یک طیف دراماتیک مرتب نکرده‌اند. صحنه محله دزدها صحنه‌ای مهم است. مطمئن نیستیم مردی که کارگر تعقیبش کرده است همان دزد دوچرخه باشد، و هرگز نخواهیم دانست که غش‌کردنش واقعی بود یا ساختگی. این بخش «رویداد»ی بی‌معنا می‌نماید، اگر از جاذبه‌ای رمان مانند واز ارزشی مستند، که به آن معنایی دراماتیک می‌بخشد، برخوردار نمی‌بود.

در واقع این رویداد از طرف معکوس و به یاری همانندسازهای فراوان سازمان یافته است — و بیشتر بر مبنای «جمع‌بندی» رویدادهاست تا «تنش» آنها. با این حال، یک نمایش است، آن هم چه نمایشی! ولی دزدان دوچرخه به عناصر ریاضی درام وابسته نیست، رویداد از پیش چنانکه انگار «جوهر و ماهیت» است وجود ندارد. بلکه از وجود مقدم روایت ناشی می‌شود و «جزء لاینفک» واقعیت^۱ است. دستاورد شگفت‌انگیز دسیکا که دیگران تاکنون فقط با درجات متفاوتی از پیروزی یا شکست به آن رسیده‌اند، موفقیت در کشف آن دیالکتیک سینمایی است که می‌تواند از تضاد میان کنش «نمایش» و رویداد آن فراتر رود. به این دلیل، دزدان دوچرخه از نخستین نمونه‌های سینمای ناب است. دیگر نه بازیگری در کار است، نه داستانی، نه دکوری؛ به سخن دیگر، در توهم کامل زیبایی‌شناختی واقعیت، حتی سینمایی هم در کار نیست.

(*Esprit*، نوامبر ۱۹۴۹)

پنهان می‌سازد. به علاوه، آشکار است که پیشرفت سینما در جهت آن است که توانایی رمان‌مانندش را افزایش دهد. این سخن به معنای مخالفت با تئاتر فیلم شده نیست، ولی اگر پرده سینما می‌تواند در برخی شرایط تئاتر را بهبود ببخشد و بر آن بُد تازه‌ای بیفزاید، لزوماً به بهای برخی ارزشهای صحنه‌ای تمام خواهد شد — که نخستین آنها حضور جسمانی بازیگر است. برعکس، رمان دست‌کم از نظر آرمانی، چیزی به سینما واگذار نمی‌کند. می‌توان فیلم را آبر رمانی (*supernovel*) دانست که رمان مکتوب، نسخه ضعیف و موقتی آن است.

چه مقدار از آنچه را در بالا به اختصار تمام مطرح کردیم می‌توان در وضعیت کنونی نمایش سینمایی یافت؟ چشم‌پوشی از نیازهای نمایش و تئاتری که سینما در طلب آنهاست، ناعملکن می‌نماید. نکته مهم، چگونگی آشتی دادن این تضادها و تناقضهاست.

سینمای امروز ایتالیا، نخستین سینما در جهان است که جرئت کافی به خرج داده و ضرورت‌های نمایش را کنار گذاشته است. زمین می‌لرزد و بهشت بالای مرداب فیلمهایی بدون «کنش» است و در جریان ارائه تدریجی این کنش، که تقریباً همان سبک رمان روایتی را دارد، هیچ امتیازی به تنش دراماتیک داده نشده است. در این فیلمها، رویدادها یکی پس از دیگری در لحظه مقرر رخ می‌دهند ولی همگی اهمیتی یکسان ندارند. تنها اگر رویدادها را باهم مقایسه کنیم برخی از آنها با معناتر از بقیه به نظر می‌رسند. در اینجا هم می‌توان حرف عطف «بنابراین» را بدکار برد و هم حرف ربط «سپس» را. زمین می‌لرزد بویژه فیلمی است که شکست تجاری در انتظار آن است، و بهره‌برداری از آن بدون حذف بخشهایی چند امکان‌پذیر نیست، ولی این کار چنان آن را تغییر می‌دهد که نمی‌توان تشخیص داد همان فیلم است.

امتیاز دسیکا و زاواتینی در همین است. دزدان دوچرخه در قالب تراژدی، ساختاری مستحکم دارد، حتی یک قاب آن نیست که از نیروی شدید دراماتیک خالی باشد، و نیز هیچ قابی از آن نیست

→ نزد بازن، نک: سینما چیست؟ جلد نخست، مقاله «در دفاع از سینمای مختلط». — ه. گ.

۱. *integral of reality*، در تمایز با واقعیتی که در موتاژ تقسیم می‌شود یا با فنون بیانگرایانه (اکسپرسیونیستی) تحریف می‌گردد. — ه. گ.

دسیکا: کارگردان

معجزه در میلان و دزدان دوچرخه دید، این دو از نظر منشأ و ساختار بسیار تفاوت دارند. اینک می‌توان پرسید فیلم بعدی او چه خواهد بود؟ آیا گرایش‌هایی را آشکار خواهد ساخت که در آثار قبلی‌اش اهمیت چندانی نداشت است؟ خلاصه، در اینجا عهده‌دار آن شده‌ایم که درباره سبک کارگردانی درجه اول سخن بگوییم ولی فقط بر مبنای دو فیلم که ظاهراً جهت یکی با جهت دیگری در تعارض است. البته این کار هیچ عیبی ندارد به شرط آنکه نقش منتقد و آینده‌بین را باهم اشتباه نگیریم. بی‌هیچ مشکلی می‌توانم شرح دهم که چرا دزدان دوچرخه و معجزه در میلان را می‌ستایم ولی این ادعا که بگوییم از این دو فیلم می‌توانم ویژگی‌های همیشگی و قطعی این کارگردان را دریابم چیز دیگری است.

به همین ترتیب، پس از تماشای دو فیلم دم شهر بی‌حفاظ و پائیزا می‌توانستیم همین را درباره روسلینی بگوییم. آنچه می‌توانستیم بگوییم (و در فرانسه عملاً گفتیم) این خطر را دربرداشت که فیلم‌های بعدی روسلینی خلاف آن از کار درآید، البته مسئله دروغ گفتن در میان نبود. سبک روسلینی به خانواده زیبایی‌شناختی دیگری تعلق دارد و قواعد زیبایی‌شناختی سبکش کاملاً آشکار است. این سبک با دیدگاهی از جهان همسوست که مستقیماً با چارچوب میزانس انطباق یافته است. سبک روسلینی نوعی روش متشابه است در حالی که سبک

باید نزد خواننده اعتراف کنم که قلم را بیم و تردید فراوان فلج ساخته است، زیرا من به بسیاری دلایل محکمه‌پسند، آتی نیستم که باید دسیکا را به او بشناساند.

نخست، در اینکه یک فرانسوی می‌خواهد به ایتالیایی‌ها، درباره سینمای کشورشان^۱ به طور اعم و درباره کسی که احتمالاً بزرگترین کارگردان آنان است به طور اخص، چیزی بیاموزد، نوعی گستاخی نهفته است. نیز، وقتی محتاطانه این فرصت را غنیمت شمردم که در این سطور دسیکا را معرفی کنم کاملاً می‌دانستم که فیلم دزدان دوچرخه را می‌ستایم ولی هنوز معجزه در میلان^۲ را ندیده بودم. البته در فرانسه فیلم‌های دزدان دوچرخه و واکسی و بچه‌ها نگاهمان می‌کنند را دیده‌ایم؛ اما واکسی هر چند زیباست و توانایی‌های دسیکا را نشان می‌دهد، در کنار برخی از دستاوردهای عالی، نشانه‌هایی از یک کارگردان نوآموز را نیز در خود دارد. فیلم‌نامه‌اش گاهی دچار افراط‌های ملودراماتیک است و کارگردانی‌اش نوعی لطافت شاعرانه و نوعی کیفیت غنایی دارد که ظاهراً دسیکا امروز از آن می‌پرهیزد. خلاصه اینکه در این فیلم هنوز سبک شخصی این کارگردان را نمی‌بینیم. استادی کامل و بی‌چند و چون دسیکا در فیلم دزدان دوچرخه چنان غودار است که ظاهراً این فیلم تمامی تلاش‌هایی را که صرف ساختن فیلم‌های قبلی شده است شامل می‌شود.

ولی آیا می‌توان درباره یک کارگردان فقط بر مبنای یک فیلم داوری کرد؟ این فیلم برای نبوغ دسیکا دلیل کافی ارائه می‌کند ولی نشان نمی‌دهد که این نبوغ در آینده چه شکلهایی به خود خواهد گرفت. دسیکا، در مقام بازیگر تازه‌وارد عالم سینما نیست ولی در عرصه کارگردانی می‌توان او را «جوان» خواند — یعنی کارگردان سالهای آتی. به رغم شباهتهایی که می‌توان میان

۱. این مقاله که در سال ۱۹۵۱ نگاشته شده است، ابتدا به زبان ایتالیایی و به همت Edizione Guanda (پارما، ۱۹۵۲) منتشر شد. نسخه فرانسوی این مقاله که در اصل کتاب سینما پیست؟ چاپ شده است از روی متن ایتالیایی ترجمه شده و ترجمه انگلیسی از روی متن فرانسوی صورت گرفته. — ه.ک.

ولی وجود ظاهری‌اش وظیفه منتقد را آسانتر نمی‌کند. این خنثی بودن، کارنامه فیلمساز را به چندین مورد ویژه تقسیم می‌کند که اگر یک فیلم به آن افزوده شود شاید همه فیلمهای قبلی را زیر پرشش برد. از این رو، این وسوسه در کار است که در جایی که به دنبال سبک می‌گردیم فقط تبحر و استادی در فن ببینیم و به جای اثر خلاقانه مؤلف حقیقی تنها فروتنی نبوغ‌آمیز فن سالاری هوشمند را ببینیم که الزامهای موضوع را مراعات می‌کند.

میزانسن فیلم روسلینی را می‌توان به آسانی از تصویری که به کار می‌برد با استنتاج قیاسی دریافت، درحالی‌که دسیکا وادارمان می‌کند میزانسن را با استنتاج استقرایی از روایت بصری دریابیم که به نظر نمی‌رسد جایی برای آن باز گذاشته باشد.

سراخجام و مهمتر از همه، تا به امروز نمی‌توان دسیکا را از همکارش زاواتینی جدا کرد. همکاری این دو حتی از همکاری مارسل کارنه و ژاک پرهور هم بیشتر است. در تاریخ سینما، نمونه‌ای کاملتر از این برای همزیستی فیلمنامه‌نویس و کارگردان وجود ندارد. اینکه زاواتینی با دیگر کارگردانان نیز همکاری می‌کند، ولی پرهور جز برای کارنه داستان یا فیلمنامه ننوخته است تغییری در قضیه ایجاد نمی‌کند. بلکه برعکس، از این نکته درمی‌یابیم که دسیکا کارگردان آرمانی زاواتینی است، یعنی کسی است که او را بهتر و صمیمانه‌تر درک می‌کند. از زاواتینی بدون دسیکا آثاری چند موجود است، ولی از دسیکا بدون زاواتینی نه. بنابراین، داریم به دلخواه آنچه را حقیقتاً به دسیکا تعلق دارد متمایز می‌کنیم، از آن رو این کارمان دلبخواهی است که درست چند لحظه پیش به فروتنی و خضوع آشکار او در قبال الزامات فیلمنامه اشاره کردیم.

به همین ترتیب نباید برخلاف طبیعت رفتار کنیم و آنچه را استعداد چنین به هم پیوند داده است از هم جدا سازیم. باشد که دسیکا و زاواتینی ما را ببخشایند — و البته پیش از آنان، باشد که خواننده ما را ببخشاید — زیرا شاید به این تردیدها و

دسیکا اساساً نوعی روش احساس است. میزانسن روسلینی، موضوع را از بیرون احاطه می‌کند، البته نه بدون درک و احساس. منظورم آن است که این نگرش بیرونی، یک جنبه ضروری و اخلاقی و ماورای طبیعی از روابط ما با جهان واقعی ارائه می‌دهد. برای درک این عبارت کافی است پرداخت شخصیت کودک را در سه فیلم آلمان سال صفر، واکسی و دزدان دوچرخه باهم مقایسه کنیم.

عشق روسلینی به شخصیت‌هایش باعث می‌شود که آنان را در آگاهی یأس‌آوری از ناتوانی بشر در برقراری ارتباط گرفتار کند و مزوی‌شان سازد. برعکس، عشق دسیکا از خود انسانها برمی‌آید. شخصیت‌های دسیکا همان‌اند که هستند، ولی در درونشان محبتی شعله‌ور است که دسیکا به آنان دارد. در نتیجه، کارگردانی روسلینی میان ما و ماده کارش حائل می‌شود، البته نه همچون مانعی مصنوعی که میان این دو بنا شده باشد، بلکه همچون فاصله‌ای هستی‌شناختی و برناشدنی، که در حقیقت ضعف ذاتی انسان است و از نظر زیبایی‌شناختی در فضا و مکان و در شکل‌های (فرم‌های) گوناگون و در ساختار میزانسن روسلینی تجلی می‌یابد. از آنجا که این فاصله را نوعی فقدان، نوعی پرهیز، نوعی فرار از اشیا و نهایتاً نوعی رنج و الم می‌دانیم، برآیمان آسانتر است که از آن آگاه باشیم. آسانتر است که آن را به یک روش شکلی (فرمی) تغزل دهیم. روسلینی نمی‌تواند این واقعیت را تغییر دهد مگر آنکه خودش انقلابی اخلاقی را از سر بگذراند.

برعکس، دسیکا جزو کارگردانانی است که ظاهراً تنها هدفشان این است که فیلمنامه را وفادارانه تاویل کنند، کارگردانانی که همه استعدادشان از عشقی که به موضوعشان دارند، و از درک غایی آن سرچشمه می‌گیرد. با اینکه حساسیت و توجه به شکل (فرم) نزد ژاک فدر فرانسوی با آنچه گفتیم متفاوت است ولی او نیز به همین دسته از کارگردانانی تعلق دارد که ظاهراً تنها شیوه کارشان برخورد صادقانه با موضوع است. این خنثی بودن، توهمی بیش نیست

نیازهای والای خود می‌سازد. نوواقعگرایی فقط درون‌ماندگاری را می‌شناسد، و فقط از غودها، یعنی از ظاهر ساده موجودات این جهان، درمی‌یابد که چگونه باید اندیشه‌هایی را که بر ملا می‌سازد استنتاج کند. نوواقعگرایی نوعی پدیدارشناسی است.

در حیطه ابزارهای بیان، نوواقعگرایی مخالف مقولات سنتی غایش است. از همه مهمتر، در مورد بازیگری، بر مبنای دریافت کلاسیک از این کارکرد، که میراث تئاتر است، بازیگر چیزی را بیان می‌کند: احساسی، شوری، میلی، اندیشه‌ای، رفتار و حالت‌های چهره بازیگر همچون کتابی گشوده در برابر تماشاگر است. از این نظر، تماشاگر و بازیگر تلویحاً توافق می‌کنند که علل روان‌شناختی یکسان، تأثیر جسمانی بکسان به وجود می‌آورد و بدون هیچ ابهامی می‌توان از یکی به دیگری رسید. این، به معنای دقیق کلمه، همان چیزی است که بازیگری نامیده می‌شود.

ساختارهای میزانشن از بازیگری ناشی می‌شود: دکور، نورپردازی، زوایه و کادربندی نماها، همه در رابطه با رفتار بازیگر کمابیش حالت بیانگرانه (expressionist) می‌یابد و هریک در تأیید معنای کنش نقشی بر عهده می‌گیرد. سرانجام، تقسیم صحنه به نماهای گوناگون و ردیف ساختن آنها معادل بیانگرایی در زمان است، به سخن دیگر، نوعی بازسازی رویداد است بر طبق مدت زمانی مصنوعی و انتزاعی، یعنی مدت زمان دراماتیک. حتی یک فرض رایج و پذیرفته شده غایش سینمایی را نمی‌توان یافت که نوواقعگرایی به مبارزه‌اش نظلبیده باشد.

وسواس‌هایم علاقه‌ای نداشته باشد و منتظر باشد به وظیفه‌ام بپردازم، میل دارم، برای آسایش خاطر خودم، خواننده بدانم که هدفم فقط طرح چند جمله انتقادی است که حتماً در آینده در معرض تردید قرار خواهند گرفت؛ این جمله‌ها فقط نظرات شخصی منتقدی فرانسوی است که به سال ۱۹۵۱ درباره اثری سرشار از امید و نوید نوشته است. اثری که ویژگی‌هایش، بویژه در قبال تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناختی، پایداری می‌ورزند. این اعلام فروتنی، به هیچ وجه صرفاً حزم و احتیاطی سخنورانه یا قاعده‌ای بلاغی نیست. از خواننده تقاضا دارم باور کند که این فروتنی اولین و آخرین حد ستایش است.

واقعگرایی دسیکا از طریق همین حس و حال شاعرانه معنا می‌یابد. زیرا در هنر، در سرمنشأ همه انواع واقعگرایی، متناقض‌نمایی زیبایی‌شناختی وجود دارد که باید حل شود. بازتولید وفادارانه واقعیت، هنر نیست.^۱ بارها به ما گفته‌اند که هنر شامل گزینش و تأویل است. به همین دلیل است که تاکنون گرایش‌های واقعگرا در سینما و در دیگر هنرها فقط شامل گنجاندن مقدار بیشتری از واقعیت در اثر بوده است. ولی این مقدار اضافه واقعیت تاکنون راهی مؤثر برای خدمت به هدفی انتزاعی بوده است. هدفی خواه دراماتیک، خواه اخلاقی، خواه ایدئولوژیک. در فرانسه «طبیعت‌گرایی»^۲ هم‌پای افزایش رمانها و نمایشنامه‌های قضیه‌مند پیش می‌رود. اصالت نوواقعگرایی ایتالیا در مقایسه با مکاتب عمده واقعگرایی پیش از آن، و نیز در مقایسه با سینمای روسیه، در این است که هیچ‌گاه واقعیت را به خدمت دیدگاهی ماتقدم در نمی‌آورد. حتی نظریه «سینما - چشم» ژبگاورتوف فقط واقعیت خام رویدادهای روزمره را بدکار می‌گرفت و در طیف دیالکتیکی مونتاژ به آن جایگاهی خاص می‌بخشید. از دیدگاهی دیگر، تئاتر (حتی تئاتر واقعگرا) نیز واقعیت را به خدمت ساختار دراماتیک و نمایشی درمی‌آورد. واقعگرایی خواه در خدمت فرضیه‌ای ایدئولوژیک باشد و خواه در خدمت اندیشه‌ای اخلاقی یا رویدادی دراماتیک، آنچه را از واقعیت به وام گرفته است تابع

۱. از این عبارت نتیجه می‌گیریم که چنین بازتولیدی، سینما هم نیست، هر چند دوربین فیلمبرداری خاصیت بازتولیدی دارد. این جنبه از پرسش «آیا فیلم هنر است؟» را قبلاً آرناهم مطرح کرده است (فیلم به عنوان هنر، ص ۸). — ه.گ.

۲. Naturalism، اساساً نهضتی ادبی بود. فلور بر پنینگذار آن می‌شمارند و از پیروانش می‌توان گنکور، دود، زولا، موباسان و هوسمان را ذکر کرد که رمانها و نمایشنامه‌های قضیه‌مند (à these) می‌نوشتند و روشها و دستاوردهای علم را در مورد هنر به کار می‌بستند. — ه.گ.

شاهد این مدعاست.^۲ در ایتالیا نیز تمامی فیلمهای بدون بازیگر که بر مبنای اخبار روزنامه‌ها و در مکانهای واقعی خارجی فیلمبرداری شده است، از ملودرامها و فیلمهای پرزرق و برق سنتی بهتر نیست. ولی برعکس، فیلمی مانند خاطرات یک عشق^۳ ساخته میکال آنجلو آنتونیونی را (به رغم بازیگران حرفه‌ای، و شباهت پیرنگ به داستانهای کارآگاهی، صحنه‌پردازیهای مجلل و پرهزینه و لباسهای باروک قهرمان زن) می‌توان نواقعگرا نامید، زیرا کارگردان به بیانگرایی بیرون از خود شخصیتها تکیه نکرده، بلکه همه تأثیرات را بر پایه شیوه زندگی و گریستن و راه رفتن و خندیدن آنان بنا کرده است. شخصیتها چنان در پیچ و خم پیرنگ گرفتارند که موشهای آزمایشگاهی در درون راهروهای ماریپج (ماز).

برای مخالفت با این سخنان، می‌توان گوناگونی سبکهای بهترین کارگردانان ایتالیایی را پیش کشید؛ و من خود می‌دانم که اینان چقدر از اصطلاح نواقعگرا بدشان می‌آید. ژاواستینی تنها کسی است که بدون شرمساری این عنوان را می‌پذیرد.^۴

۱. زیرا با اشیاء همان‌گونه که هستد و با رویدادها در تعاملیت پدیدارشناختی‌شان سروکار دارد. زیبایی‌شناسی این مکتب در مقاله پیشین مورد بررسی قرار گرفت. — ه.گ.

۲. American neorealism، هر چند این نهضت را در امریکا نواقعگرایی نمی‌نامند. ولی احتمالاً اشارهٔ بازن به واقعگرایی آثار دبلویو. دی. هاولز، درایزر، همینگوی، فاکتز، دوس پاسوس و دیگران است. این اصطلاح گاهی برای توصیف آثار برخی از رمان‌نویسان ایتالیایی پس از جنگ جهانی دوم، بویژه پائوس و ویترینی، به کار می‌رود. هاینی (Heiney) در کتاب امریکا در ادبیات جدید ایتالیا (ص ۷۸) می‌نویسد: «این اصطلاح از سینما می‌آید». و خارج از حیطهٔ سینما رسانندهٔ معنا نیست. — ه.گ.

3. Cronaca di un Amore

۴. در این زمینه (و در دفاع از استدلال بازن) جالب است به گفته‌های خود ژاواستینی توجه کنیم. وی از تداوک تهیه فیلمی سخن می‌گوید که هرگز ساخته نشد، فیلم ایتالیایی من. این فیلم قرار بود تجربهٔ «نوعی فیلم باشد که شرایط را همان‌گونه که در آن می‌زییم تصویر کند و فقط محصول تخیل نویسنده نباشد، زیرا این تخیل همواره تا حدودی جدا از واقعیت است. می‌خواستم که خود اشیاء

نخست، اجرا: نواقعگرایی چنین اقتضا می‌کند که بازیگر پیش از بیان احساسات خویش وجود داشته باشد. البته این نیاز لزوماً به معنای کنار گذاشتن بازیگر حرفه‌ای نیست ولی معمولاً در جهت استفاده از مردم کوچه و بازار است، مردمی که فقط به خاطر وضع و سلوک کلی‌شان و به خاطر ناآگاهی‌شان از فنون نمایشی انتخاب می‌شوند. این وضع، بیش از آنکه شرط لازم و مثبتی باشد ضمانتی است در قبال بیانگرایی بازیگری سنتی. برای دسیکا، برونو جز سایه‌ای، جز چهره‌ای، جز نوعی راه رفتن نبود.

دوم، صحنه‌پردازی و فیلمبرداری: نسبت صحنهٔ طبیعی به صحنهٔ مصنوعی همان نسبت بازیگر مبتدی است به بازیگر حرفه‌ای. ولی صحنهٔ طبیعی این تأثیر را دارد که دست‌کم امکان آن ترکیب‌بندیهای تجسمی را که در نورپردازی مصنوعی استودیویی فراهم است تا اندازه‌ای محدود می‌سازد.

ولی احتمالاً ساختار روایت است که از بنیان زیرورو می‌شود. زیرا اینک باید همان مدت زمان واقعی رویداد را حفظ کند. برشهایی که بر اساس منطق ضروری می‌نماید، حداکثر می‌تواند حالت توصیفی داشته باشد. ترتیب گاهای فیلم هرگز نباید چیزی به واقعیت موجود بیفزاید. اگر این خود بخشی از معنای فیلم است، همچون در مورد روسلینی، به این دلیل است که شکافها و فضاها خالی و آن بخشهای رویداد که در برابر دیدمان قرار نمی‌گیرد، خود ماهیتی واقعی و ملموس دارند: سنگهایی هستند که از ساختن فروریخته‌اند. در زندگی نیز همین طور است، زیرا از آنچه به سر دیگران می‌آید ناآگاهیم. حذف، در موتاژ کلاسیک، نوعی بارقهٔ سبک است. ولی در فیلمهای روسلینی نقطهٔ ابهامی در واقعیت است، یا حتی فضایی خالی در آگاهی ما از آن است، آگاهی که ماهیتاً محدود است. بنابراین، نواقعگرایی بیشتر نوعی نگرش هستی‌شناختی است تا دیدگاهی زیبایی‌شناختی.^۱ به همین دلیل است که استفادهٔ نسخه‌وار از عناصر فنی نواقعگرایی لزوماً به خلق آن منجر نمی‌شود، چنان که فروپاشی سریع نواقعگرایی امریکایی

والدین مختلف را عاملهای غالب می‌نامند. در مورد نواقعگرایی نیز چنین است. حالت سخت تئاتر فیلم مسیح ممنوع^۱، ساخته مالاپارته^۲، شاید بسیار وامدار بیانگرایی آلمان باشد، ولی در عین حال نواقعگراست و با بیانگرایی و واقعگرایی فریسی لانگ تفاوتی بنیادین دارد.

اما ظاهراً خیلی از دسیکا دور افتادام. البته قصدم فقط این بود که جایگاه او را در سینمای امروز ایتالیا نشان دهم. اینکه دشوار می‌توان درباره کارگردان معجزه در میلان دیدگاهی انتقادی اختیار کرد، شاید دقیقاً شاخص واقعی سبک او باشد. آیا ناتوانی ما در تجزیه و تحلیل ویژگیهای شکلی این فیلم ناشی از این واقعیت نیست که نابترین صورت نواقعگرایی را عرضه می‌دارد؟ یا ناشی از این واقعیت که دزدان دوچرخه همچون مرکزی آرمانی است که آثار دیگر کارگردانان بزرگ، هریک در مدار خویش، به گرد آن می‌چرخند؟ احتمالاً همین ناب بودن است که آن را تعریف‌ناپذیر می‌سازد، زیرا این فیلم نیتی متناقض‌نما دارد، یعنی نمی‌خواهد نمایش را واقعی بنماید، بلکه می‌خواهد واقعیت را به نمایش تبدیل کند: مردی در خیابانها راه می‌رود و تماشاگر شیفته زیبایی این راه رفتن است.

تا زمانی که اطلاعات بیشتری به دستمان برسد، و تا زمانی که رویای زاواتینی به تحقق پیوندد که بتواند هشتاد دقیقه از زندگی یک فرد را در قالب فیلمی بدون برش ارائه دهد، بی‌تردید دزدان دوچرخه بیان غایی نواقعگرایی است.^۳

هرچند در این فیلم تلاش بر این است که میزانشن خود را نشان ندهد و در مقابل واقعیتی که ارائه می‌کند شفاف نباشد، خام‌اندیشانه خواهد بود اگر نتیجه بگیریم که اصلاً میزانشن در

ولی بیشتر کارگردانان با این عقیده که مکتب ایتالیایی جدیدی در زمینه واقعگرایی وجود دارد که همه آنان را دربرمی‌گیرد مخالفانند. اما این واکنش، عکس‌العملی غیرارادی خالق اثر در مقابل منتقد است. کارگردان در مقام هنرمند بیشتر از تفاوتها آگاه است تا از شباهتها. واژه «نواقعگرا» همچون تور ماهیگیری بر سینمای پس از جنگ ایتالیا افکنده شد و هر کارگردانی با تمام توان می‌کوشد تا خودش را از توری که ادعا می‌شود در آن گیر افتاده است برهاند. هرچند این واکنش طبیعی این مزیت را دارد که ما را واداشته است تا نوعی طبقه‌بندی انتقادی را که احتمالاً بسیار ساده می‌نماید بازنگری کنیم، اما به رغم این واکنش، به گمان من دلایل محکمی وجود دارد که باید این طبقه‌بندی را بپذیریم، هرچند این کار با نظر بیشتر کسانی که این طبقه‌بندی به آنها مربوط می‌شود همساز نباشد.

بی‌گمان، تعریف کوتاهی که در اینجا از نواقعگرایی ارائه کردم، چه بسا با کار لاتوآدا با آن دیدگاه سنجیده و با ظرافت معیارانه‌اش، یا با تکاثر باروک وار و فصاحت رمانتیک دوسانتیسی، یا با حس پالایش یافته تئاتری ویسکونتی که از ملموس‌ترین واقعتهای روزمره چنان ترکیب‌بندیهای بیرون می‌کشد که انگار صحنه‌هایی از اپرا با تراژدی کلاسیک است، مغایرت داشته باشد. این اصطلاحات چندان سنجیده نیستند و در نتیجه محل بحث و تردیدند، ولی می‌توانند در خدمت دیگر اظهارات احتمالی قرار گیرند که سرانجام وجود تفاوت‌های شکلی (فرمال) و تقابل در سبک را تأیید می‌کنند. این سه کارگردان همان قدر باهم تفاوت دارند که هریک با دسیکا، ولی اگر از دیدگاهی کلی به مسئله بنگریم و بویژه اگر آنها را باهم مقایسه نکنیم و در عوض به سینمای آمریکا و فرانسه و روسیه نظر اندازیم، معلوم می‌شود که هر سه یک منشأ مشترک دارند.

نواقعگرایی لزوماً حالتی ناب و خالص ندارد، و می‌توان پذیرفت که با دیگر گرایشهای زیبایی‌شناختی آمیزش یافته باشد. زیست‌شناسان، در مبحث ژنتیک، ویژگیهای ناشی از

→ و امور به صورت داستان درآیند، زیرا به نظم فیلمنامه‌نویس فقط به این طریق می‌تواند به فریاد واقعیت گوش فرا دهد.» — د. گ.

1. *Cristo Proibito*

2. Curzio Malaparte (۱۹۵۷ - ۱۹۹۸)، نویسنده و کارگردان ایتالیایی.

3. نک: یادداشتی بر امبرتو در انتهای همین مقاله. — د. گ.

چشم‌ان قرار می‌دهند و اثرشان از بذر آنها مایه می‌گیرد. نمک را در آب بریزید، سپس آب را با حرارت بخار کنید، باز نمک بر جای می‌ماند. ولی اگر در آب چشمه نمک می‌یابیم به این دلیل است که ذاتاً نمک دارد. احتمال داشت که کارگر، برونو، دوچرخه‌اش را پیدا کند همان‌گونه که احتمال داشت در قرعه‌کشی برنده شود — حتی مردم فقیر هم در قرعه‌کشی برنده می‌شوند. ولی این امکان بالقوه، فقط ناتوانی دهشتزای این بیچاره را با شادی بیشتر غایبان می‌سازد. اگر دوچرخه‌اش را می‌یافت، این خوش‌اقبالی عظیمش بیش از این موجب محکومیت اجتماع می‌بود، زیرا معجزه‌ای گرانبها و لطفی بی‌پایان که خارج از چارچوب نظم و نسق انسانی است، به خوشبختی معمولی تبدیل می‌شد، زیرا نشان می‌داد که وی خوش‌اقبال است چون دیگر فقیر نیست.

روشن است که این نوواقعگرایی با آن برداشت ظاهری که داستانی صوری را با بارقه‌هایی از واقعیت می‌پیراید، چقدر تفاوت دارد. اما در مورد فن (تکنیک) به معنای درست و دقیق آن؛ دزدان دوچرخه نیز همچون شاری از فیلمهای دیگر در کوچه و خیابان و با بازیگران غیرحرفه‌ای ساخته شد، ولی ارزش حقیقی آن در جای دیگری است؛ در خیانت نکردن به ماهیت امور، در اینکه امکان می‌دهد امور پیش از هر چیز فی‌نفسه و آزادانه وجود داشته باشند؛ در اینکه آنها را با همان فردیت خاصشان دوست می‌دارد.^۲ دسیکا «واقعیت را خواهر

کار نیست. فیلمهای اندکی می‌توان یافت که ساختارشان دقیقتر از این فیلم باشد و با تفکر و اندیشه بیشتری ساخته شده باشند و در آنها ظرافت و دقت افزونتری به کار رفته باشد، ولی همه تلاش دسیکا در این جهت است که توهم احتمال (contingent) را ایجاد کند، یعنی به ضرورتِ دراماتیک حالتی احتمالی بدهد. به بیان بهتر، وی موفق شده است احتمال دراماتیک^۱ را به ماده اصلی درام تبدیل کند. در دزدان دوچرخه هر چیزی که رخ می‌دهد به همان اندازه می‌تواند رخ ندهد. کارگر می‌توانست در میانه فیلم دوچرخه‌اش را بیابد، آن‌گاه چراغهای سالن روشن می‌شد و دسیکا از ما معذرت می‌خواست که وقتان را گرفته است، ولی ما به خاطر خود کارگر خوشحال می‌شدیم. این فیلم، متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی شگفت‌انگیزی دارد: از یک سو ویژگی اضطراب‌آور ترازوی را دارد، و از سوی دیگر رخدادهایش همه برحسب احتمال است. ولی اصالت این فیلم دقیقاً حاصل همین همنهاد (ستر) دیالکتیکی دو ارزش متباین است: نظم هنری و بی‌نظمی بی‌شکل واقعیت. هیچ تصویری از این فیلم نیست که از معنا خالی باشد و هدف مشخص یک حقیقت اخلاقی فراموش‌ناشدنی را در ذهن نشانده، و هیچ‌یک از تصاویر آن با ابهام هستی‌شناختی واقعیت مغایر نیست. هیچ حرکتی، هیچ رخدادی، و هیچ شیئی در این فیلم نیست که اهمیت و اولویت آن ناشی از عقیده [ایدئولوژی] کارگردان باشد.

اگر رخدادهای این فیلم با وضوحی انکارناپذیر بر روی طیف ترازوی اجتماعی نظم و سازمان یافته است، به همان شیوه‌ای است که براده‌های آهن به آهن‌ریا جذب می‌شود — یعنی یک به یک و جداگانه؛ ولی این هنر، که در آن هیچ چیز حالت ضرورت ندارد و هیچ چیز از حالت غیرمنتظره امور تصادفی خالی نیست، عملاً نتیجه‌ای دو برابر متقاعدکننده و قطعی به بار می‌آورد. زیرا این مسئله که رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و فیلمساز می‌توانند توجه ما را به این یا آن اندیشه جلب کنند تعجب‌آور نیست، چرا که آنها را در جلو

۱. dramatic contingency، در تمایز با «تقدیرگرایی برگشت‌ناپذیر» ترازوی کلاسیک که «ضرورت» آن مخالف با «احتمال» است. — ه.گ.

۲. در اینجا با پژوهاکی از معرفت‌شناسی دونس اسکاتوس (Duns Scotus) پیرو فرقه فرانسیسکن روبه‌رو هستیم. دلالت‌های ضمنی این عبارت را می‌توان از بخشهای گوناگون این مقالات استنتاج کرد، بویژه از مقالات راجع به روسپینی و سن فرانسیس اهل آسیسی، قدیمی که عشق او به اشیا در شعر تسبیح همه مخلوقات پروشنی بیان شده است. این نگرش خاص شاعران است و روبرت بریجز در مقدمه‌ای بر اشعار جرارد متلی هاپکینز نوشته (Penguin Poets)، ص ۱۲ و ۱۴) آن را بخوبی توصیف کرده است: «اسکاتوس بر خلاف سنت

تنها شخصیهایی که در فیلم معجزه در میلان همدلی ما را برنی‌انگیزند، موبی و دستیاران او هستند. اینها فقط غادهایی قراردادی‌اند. همان لحظه‌ای که دسیکا آنان را در محله‌های مجاور نشاغان می‌دهد، حس می‌کنیم که مهر لطیفی در دروغان می‌جوشد، و وسوسه می‌شویم بگوییم «پولدارهای بیچاره، بین چطور گول می‌خورند». برای مهرورزی راههای متفاوتی وجود دارد، از جمله راهی که بازجو برمی‌گزیند، اصول و مبانی عشق را بدترین بدعتها تهدید می‌کنند. از این دیدگاه، نفرت اغلب لطیفتر است، ولی محبتی که دسیکا به مخلوقاتش ابراز می‌کند تهدیدی برایشان نیست، هیچ چیز مخاطره‌آمیز یا ناسازواری درباره آن وجود ندارد. این محبت لطیف موقرانه و مؤدبانه است، بخشی آزادمنشانه است، و در عوض چیزی نمی‌طلبد. این محبت، حتی وقتی برای فقیرترین و زولیده‌ترین افراد ابراز می‌شود، از شائبه ترحم خالی است، زیرا ترحم، شأن و مقام انسانی را که موضوع فیلم اوست خدشه‌دار می‌سازد. این محبت باری است بر وجدان دسیکا.

این لطف و محبت دسیکا از نوع خاصی است و به همین دلیل به آسانی به تعمیم اخلاقی یا دینی یا سیاسی تن نمی‌دهد. از ابهام^۱ معجزه در میلان و دزدان دوچرخه هم دموکرات‌های

کوچکتر خود^۲ می‌داند و این خواهر چنان به گرد او می‌چرخد که پرندگان به دور سن فرانسیس. دیگران این خواهر کوچک را در قفس می‌گذارند یا به او سخن گفتن می‌آموزند، ولی دسیکا با او حرف می‌زند و این زبان حقیق واقعیت است که می‌شویم، سخنی است انکارناپذیر، سخنی که فقط عشق می‌تواند ادا کند.

برای توصیف دسیکا باید به منشأ هنر او، یعنی به لطف و عشق، بازگردیم. کیفیتی که میان معجزه در میلان و دزدان دوچرخه مشترک است، به رغم تفاوت‌هایی که بیشتر ظاهری‌اند تا واقعی، محبت پایان‌ناپذیر دسیکا به شخصیهایش است. نکته مهم این است که در معجزه در میلان هیچ یک از شخصیهایی منفی، حتی متکبرها و خیانتکارها، تنفر ما را برنی‌انگیزند. یهودای آلتونک‌نشین که کلبه‌های دوستانش را به موبی پست‌فطرت می‌فروشد، کمترین خشمی در دل ما برنی‌افروزد، بلکه با آن لباسهای جلف شخصیهایی «تبهکار» ملودرام که آنها را ناشایند و ناهنجار می‌پوشد سرگرم‌مان می‌کند؛ او خائن ساده‌دلی است. به همین ترتیب، فقرای تازه‌وارد که در حال زوال و نابودی نیز همان راه و رسم مغرورانه محله‌های زیبای سابقشان را حفظ کرده‌اند، گونه دیگری از این جنگل انسانی‌اند، و نمی‌توان از آن اجتماع بی‌خانمان جدایشان ساخت — حتی با اینکه برای قماشای غروب از هر نفر یک لیره باج می‌گیرند. آدم باید از صمیم قلب عاشق غروب خورشید باشد که این فکر به ذهنش برسد که از مردم به خاطر قماشای آن پول بگیرد، و با این فریب ساده‌لوحان زندگی‌اش را بگذراند.

نیز، هیچ یک از شخصیهایی دزدان دوچرخه نیست که همدلیان را برنی‌انگیزد، حتی دزد. وقتی برونو سرانجام دستش به او می‌رسد، تماشاگران اخلاقاً آمادگی قتل او را دارند، همان بلایی را که پیش از این می‌خواستند بر سر برونو بیاورند. ولی بارقه نبوغ‌آمیز این فیلم در آن است که وادارمان می‌کند این نفرت را همان لحظه‌ای که سر بر می‌آورد سرکوب کنیم و از داوری پرهیزیم، همان‌گونه که برونو از اتهامش چشم می‌پوشد.

۱- توماس اکوئیناس برای فردیت و تشخیص اهمیت فراوانی قائل بود. به علاوه اکوئیناس می‌گفت که جزء واقعاً قابل شناخت نیست (فقط کل شناختنی است). ولی اسکاتوس معتقد بود که برعکس، جزء فوراً از طریق اتحاد ذهن و حس شناخته می‌شود. ذهن با نخستین حرکت آگاهی، از شیء واقعی جزئی به مثابه موردی بسیار خاص، شهودی واقعی ولی مبهم پیدا می‌کند. می‌توانیم تصور کنیم که در شعر هاپکینز، تا چه حد بر ارزش شیء واقعی یعنی متعلق شناسایی حس، تأکید شده است، به علاوه، از این جملات درمی‌یابیم که اسکاتوس نخستین پدیدارشناس بوده است. — ه.گ.

۲. در این بند، واژه «ابهام» دیگر بار ظاهر می‌شود. همان‌گونه که در مقدمه این کتاب اشاره کردیم، پازن و آمده آیفر برای این «ابهام واقعیت» اهمیت فراوانی قائل‌اند. از این رو، پازن خودش را هم از دیدگاه دموکرات مسیحی و هم از تفکر کمونیستی دور نگه می‌دارد و میان نیکوکاری مسیحی و خودآگاهی طبقاتی

آورد، تدبیر آدمی عاشق را در پیش بگیرد، یعنی احساساتش را در قالب استعاره‌های روزگار خویش بیان کند و در عین حال استعاره‌هایی را برگزیند که مطمئن باشد در قلب همه نفوذ خواهد کرد. اینکه بسیار تلاش کرده‌اند از فیلم معجزه در میلان تفسیری سیاسی به دست دهند به این دلیل است که تمثیلهای اجتماعی زاواتینی، عالیت‌ترین نمونه‌های این غادگرایی نیست بلکه این غادها خودشان فقط تمثیل عشق‌اند. به گفته روانکاوان رؤیای ما نقطه مخالف جریان سیال تصاویر است. وقتی این تصاویر میلی بنیادین را بیان کنند، ناگزیر می‌خواهند از آستانه فرا - من (super-ego) بگذرند و در پشت نوعی غادگرایی دو لایه پنهان شوند، یکی لایه عام و دیگری خاص. ولی این پنهان شدن جنبه منفی ندارد. بدون این سانسور و بدون مقاومتی که به قوه تخیل می‌بخشد، رؤیا اصلاً وجود نخواهد داشت.

فقط به یک طریق می‌توان درباره معجزه در میلان اندیشید: آن را بازتابی در سطح رؤیایی سینمایی بدانیم که از خلال غادگرایی اجتماعی ایتالیای معاصر و از خلال قلب پرحرارت ویتوریو دیسیکا جلوه‌گر شده است. از این راه می‌توان آنچه را در این فیلم شگفت، نامأنوس و نامنسجم می‌ناید توضیح داد: وگرنه دشوار می‌توان رخنه‌های موجود در تداوم دراماتیک و بی‌اعتنایی آن را به منطقی روایت درک کرد.

اینک به طور گذرا اشاره می‌کنیم که سینما چقدر مدیون عشق به موجودات زنده است. برای درک کامل هنر فلاهرتی، ویگو، رنوار، و بویژه چاپلین راهی نداریم جز آنکه بکوشیم پی ببریم آنان چه نوع مهر و محبتی، چه نوع دلبستگی احساسی یا عاطفی

مسیحی استفاده کردند هم کمونیست‌ها، چه بهتر. زیرا حکایت اگر حقیقی باشد برای هرکس نکته‌ای دارد. فکر نمی‌کنم دیسیکا و زاواتینی سعی داشته‌اند همه چیز را از همه کس دریغ دارند. و نیز حتی به ذهن هم خطور نمی‌کند که بگویم این مهربانی دیسیکا از سه فضیلت الهی^۱ یا خودآگاهی طبقاتی برتر است. ولی در اعتدال دیدگاه او نوعی برتری مشخص هنری می‌بینم. این مهربانی، صحت دیدگاه او را تضمین می‌کند و در عین حال به آن کیفیتی عام می‌بخشد. این میل وافر به عشق، بیش از آنکه مسئله‌ای اخلاقی باشد خصلتی شخصی و نژادی است. ولی درستی آن را می‌توان بر حسب خلق و خوئی طبیعتاً شاد توضیح داد که در حال و هوایی تئوبولیتی به بار آمده است. ولی این ریشه‌های روان‌شناختی به چنان لایه‌های عمیقی می‌رسد که از خودآگاهی که ایدئولوژیهای تعصب‌آمیز ترویج می‌کنند، ژرفتر است. این ریشه‌ها به گونه‌ای متناقض‌نا و به سبب کیفیت منحصر به فردشان و حال و هوای تقلیدناپذیرشان و از آنجا که در مقولات اخلاقی یا سیاسی دسته‌بندی نشده‌اند، از تیغ سانسور سیاسی می‌گریزند؛ و سرخوشی نئوبولیتی دیسیکا در سایه سینما به فراگیرترین پیام عشق تبدیل می‌شود که از دوران چاپلین تاکنون به گوشمان رسیده است.

اگر کسی در اهمیت این نکته تردید دارد کافی است توجه کند که منتقدان متعصب چگونه سرعت مدعی آن شدند. کدام حزب و گروهی واقعاً می‌تواند عشق را به جناح دیگر واگذارد؟ در روزگار ما دیگر عشق بی‌شائبه جایی ندارد، ولی چون هر گروهی با هلهله فراوان ادعا می‌کند که واجد چنین عشقی است درمی‌یابیم که عشق صادقانه و بی‌ریا می‌تواند دیوارها را درنوردد و به دژ ایدئولوژیها و نظریه اجتماعی رخنه کند.

بیاید از زاواتینی و دیسیکا به خاطر ابهام دیدگاهشان تشکر کنیم، و بیاید آن را فقط نوعی زیرکی روشنفکرانه در سرزمین دون کامیلو^۲ ندانیم، زیرا بسیار ناپسند است که فردی جانب همه گروهها را نگه دارد تا گرفتار هیچ نوع سانسوری نشود. برعکس، تلاش پسندیده آن است که به روشی شاعرانه روی

→ مارکیستی همانندی جالبی برقرار می‌سازد. آدم تعجب می‌کند که بازن می‌گوید «کدام حزب و گروهی واقعاً می‌تواند عشق را به جناح دیگر واگذارد؟» بازن در همین بخش اشاره می‌کند که عشق دیوارها را درمی‌نوردد و به دژها رخنه می‌کند. این از اشاره‌های بی‌شمار او به ادبیات قرون وسطای فرانسه است. در اینجا وی رمان گل سرخ را در نظر دارد. — ه. گ.

۱. سه فضیلت الهی عبارت است از: ایمان، امید، احسان. — ه. گ.

بر نمی‌بندد، بلکه برعکس، رابطه‌ای ضروری و دبالکتیکی با عشق دارد، چنانکه در فیلم میو وودو می‌بینیم. چارلی خودش خیری است که به جهان عرضه می‌شود. چارلی آماده است به همه چیز عشق بورزد، ولی جهان همیشه پاسخش را نمی‌دهد. از سوی دیگر، دسیکای کارگردان در بازیگرانش همان نیروی عشق را می‌دمد که خودش در مقام بازیگر واجد آن است. چاپلین نیز بازیگرانش را بدقت برمی‌گزیند ولی هواره گوشه چشمی به خودش دارد و می‌خواهد شخصیت خود را در برتویی درخشانتر قرار دهد. در دسیکا همان انسان دوستی چاپلین را می‌بینیم، ولی تقسیم شده میان کل جهان. دسیکا این توانایی را دارد که حضور انسان را با شدت تمام عرضه کند، نوعی لطف و محبت آرامش‌بخش در بیان و حرکت که به‌گونه‌ای منحصر به فرد گواه صادقی بر انسان است. ریچی (دزدان دوچرخه) و توتو (معجره در میلان) و امیرتود گرچه از نظر ظاهر با چاپلین و دسیکا تفاوت دارند، ولی آنان را به یادمان می‌آورند.

اشتباه است اگر بپنداریم عشقی که دسیکا به انسان دارد و ما را به شهادت آن فرا می‌خواند نوعی خوش‌بینی است. اگر هیچ‌کس واقعاً بد نیست، اگر در رودرویی با هر فرد انسان ناگزیر می‌شویم چپاق اتهام را فروبندازیم، همان کاری که ریچی هنگام دستگیری دزد می‌کند، ناچار باید بگوییم شری که وجودش در جهان انکارناپذیر است در جایی غیر از قلب انسان، یعنی در جایی در نظم حاکم بر امور و اشیا جای دارد. می‌توان گفت این شر در خود جامعه است؛ و این سخن تا

را بیان می‌کنند. به نظر من، سینما بیش از هر هنری با عشق درآمیخته است. رمان‌نویس در روابط خود با شخصیت‌هایش بیشتر نیازمند هوش و خرد است تا عشق؛ شکل عشق‌ورزی او درک و تفاهم است. اگر هنر چاپلین به ادبیات تبدیل شود به احساسات‌گرایی (sentimentality) تمایل خواهد داشت. به همین دلیل کسی همچون آندره سواره^۱، مرد درجه اول ادبیات، که آشکارا در برابر شعر سینما نفوذناپذیر است می‌تواند از «قلب بدگوهر» چاپلین سخن بگوید در حالی که این قلب نجابت و اصالت اسطوره را به سینما می‌آورد. هر هنری و هر مرحله‌ای از تکامل هر هنر، معیار ارزشی خاصی دارد. حساسیت لطیف و شگفت‌آور رنوار، و مهربانی جانگداز و یگو فقط بر پرده سینما چنین لحن و مایه‌ای می‌یابد و هیچ رسانه بیانی دیگری نمی‌توانست به آنها چنین کیفیتی ببخشد. میان این احساسها و سینما، پیوستگی غربی وجود دارد که گاهی حتی افراد بزرگ هم آن را در نمی‌یابند. هیچ‌کس نمی‌تواند بهتر از دسیکا ادعا کند که خلف چاپلین است. بیشتر اشاره کردیم که دسیکا در مقام بازیگر چه حضور درخشان بر پرده دارد. حضورش نوری است که هم فیلمنامه و هم بازیگران را به ظرافت چنان تغییر می‌دهد که کسی نمی‌تواند وانمود کند در مقابل دسیکا بازی می‌کند، ولی خود او می‌تواند در مقابل بازیگری دیگر چنین ادعایی بکند. ما در فرانسه تاکنون نمی‌دانستیم که بازیگر درخشان فیلمهای کامربنی کیست. وی باید نخست به عنوان کارگردان شهرتی به هم می‌زد تا مردم متوجهش شوند. از آن زمان، وی دیگر ظاهر یک بازیگر جوان نقش اول را نداشته بلکه افسون و فریبندگی‌اش ادامه یافته؛ و هرچه توضیح این افسون دشوارتر بوده جذابیتش هم بیشتر بوده است. حتی وقتی دسیکا در فیلمهای دیگر کارگردانان فقط بازیگری ساده بود، باز هم کارگردان بود زیرا صرف حضورش فیلم را بهبود می‌بخشید و بر سبکش تأثیر می‌گذاشت. چاپلین برتوهای مهر و محبتش را بر خودش و در درون خودش می‌افشاند، و این بدین معنی است که خشونت هیچ‌گاه از دنیای او رخت

۱. André Suarès، متولد ۱۸۶۶، مردی منزوی و بدبین و مغرور و اشرافی بود، شیفته شکل‌هایی از هنر و زندگی که نشان‌دهنده فهرمان‌گری و قدرت باشد. از جمله کتابهایش، داستانهای نولستوی، پاسکال، ایسن و داستایوسکی را می‌توان نام برد. مقاله «قلب بدگوهر چارلی» در نشریه کم‌دیا، پاریس، سوم ژوئن ۱۹۲۶ چاپ شده است. جی. پارونچلی در پاسخی که روز بعد در همین روزنامه چاپ شد گفت این حمله او را «مقلب و غمگین» ساخته است. — ه.گ.

اندازه‌ای درست است. فیلمهای دزدان دوچرخه و معجزه در میلان و امبرتو، به یک معنی ادعاینامه‌هایی انقلابی‌اند. اگر بیکاری وجود نداشته باشد، از دست دادن دوچرخه تراژدی نخواهد بود. ولی این توضیح سیاسی شامل کل درام نیست. دسیکا به مقایسه‌ای که میان دزدان دوچرخه و آثار کافکا به عمل آورده‌اند اعتراض کرده و گفته از خود بیگانگی قهرمانش اجتماعی است نه متافیزیکی. درست است، ولی اگر اسطوره‌های کافکا را نیز تمثیل از خود بیگانگی اجتماعی بدانیم اعتبارشان را از دست می‌دهند، و حتماً نباید به خدایی بی‌رحم معتقد باشیم تا جرم و خطای ژوزف ک. را دریابیم، برعکس، این درام در این جمله نهفته است: خدایی وجود ندارد، آخرین اتاق قصر خالی است. شاید در اینجا با تراژدی ویژه جهان امروز مواجهیم، شاید داریم یک واقعیت اجتماعی مبتنی بر خود - خدایی (self-deifying) را به حالتی متعالی ارتقا می‌دهیم.

مشکلات برونو و امبرتو دلایلی مشهود و آبی دارد، ولی با نوعی رسوب حل‌نشده نیز روبه‌رو هستیم، رسوبی که از پیچیدگی‌های روان‌شناختی و مادی روابط اجتماعی ما برآمده است و نه جایگاه رفیع یک نهاد می‌تواند آن را رفع کند نه نیکوکاری همنوعان. این عامل اخیر ماهیتی مثبت و اجتماعی دارد، ولی کنش آن همواره از ضرورتی سرچشمه می‌گیرد که هم عبت است و هم آمرانه و مطلق (imperative). به نظر من همین جنبه است که این فیلم را چنین بزرگ و غنی ساخته است. این فیلم قضاوتی دو گانه و دو لایه پدید می‌آورد: یکی با توصیف انکارناپذیر وضعیت ناهنجار این کارگر؛ و دیگری با ذکر ضمنی و همیشگی نیازی انسانی که هر جامعه‌ای باید آن را برآورده سازد. فیلم دنیایی را محکوم می‌سازد که فقرا ناچارند برای بقای خود از یکدیگر بدزدند (پلیس فقط از ثروتمندان محافظت می‌کند)، ولی این محکوم ساختن تحمیلی کافی نیست، زیرا آنچه مورد سؤال است فقط یک نهاد تاریخی فرضی یا ساختار اقتصادی ویژه نیست، بلکه بی‌اعتنایی ذاتی نظام اجتماعی ما در قبال تصادفی بودن خوشبختی فردی است. اگر

چنین نبود، سوند هشت روی زمین می‌بود، چون دوچرخه‌ها را شبانه‌روز کنار پیاده‌روها رها می‌کنند. دسیکا به نوع بشر، به برادرانش، عشق می‌ورزد، چندان که نمی‌خواهد دلایل موجه بدبختی‌شان را ببوشاند، ولی در عین حال یادآوری می‌کند که خوشبختی هر فرد، خواه در میلان و خواه در هر جای دیگر، فقط معجزه عشق است. جامعه‌ای که هر فرصتی را برای نابودی خوشبختی غنیمت نمی‌شمارد بهتر از جامعه‌ای است که بذر نفرت می‌کارد، ولی حتی کاملترین چیزها نیز نمی‌تواند عشق بیافریند، زیرا عشق مسئله‌ای خصوصی میان دو انسان است. در کدام کشور دنیا اگر در زمینی نفت کشف شود، لانه‌های خرگوشها دست نخورده باقی می‌مانند؟ در کدام کشور از دست دادن یک مدرک اداری همان قدر رنج‌آور نیست که سرقت یک دوچرخه؟ بر عهده سیاست است که شرایط عینی لازم را برای خوشبختی انسان تدارک ببیند، ولی رعایت شرایط ذهنی آن جزو وظایف اساسی‌اش نیست. در دنیای دسیکا نوعی خوش‌بینی نهفته وجود دارد، نوعی خوش‌بینی اجتناب‌ناپذیر که هرگز نمی‌توانیم از عهده شکرش به درآییم، زیرا در آن توسل به تواناییهای بشر نهفته است، و این شاهدهی بر انسان‌دوستی غایی و انکارناپذیر اوست.

در اینجا از واژه عشق استفاده کرده‌ام. شاید بهتر می‌بود می‌گفتم شعر. این دو واژه هم‌معنی یا دست‌کم مکمل‌اند. شعر چیزی جز شکل پویا و خلاق عشق نیست، ارائه عشق به جهان است. گرچه دگرگونی اجتماعی، کودکی این پسرک واکسی را تباه کرده است ولی او می‌تواند در رؤیا از این فلاکت نجات یابد. در مدارس ابتدایی فرانسه به کودکان می‌آموزند «تخم مرغ دزد شتر دزد می‌شود»، ولی نظر دسیکا این است: «تخم مرغ دزد، رؤیای اسب را در سر می‌پروراند». استعداد معجزه‌آسای تو تو که از مادر بزرگ خوانده‌اش به او انتقال یافته و از کودکی در او به جای مانده این است که از رهگذر شعر توان پایان‌ناپذیری برای دفاع دارد. به نظر من در فیلم معجزه در میلان، اینکه اما گراماتیکا با شتاب به سوی شیر ریخته می‌دود

جلو مزرعه‌ای ایستاده است و از خودش می‌برد از کدام تیغه علف شروع کند؟» برای چنین اظهار ایمانی، دسیکا کارگردانی آرمانی است. به علاوه، هنر فیلمنامه‌نویس نیز در کار است که لحظات زندگی را به بخشهایی تقسیم می‌کند که نسبت آنها به لحظات زندگی شده، همان نسبت تیغه‌های علف به مزرعه است. برای نقاشی کردن همه تیغه‌های علف باید دوانیه روسوا^۱ بود. در دنیای سینما، آدم باید همچون دسیکا فقط دلمشغول آفریدن باشد.

یادداشتی بر امبرتو د

پیش از آنکه امبرتو د را ببینم می‌پنداشتم دزدان دوچرخه، تا جایی که به مفهوم روایت مربوط می‌شود، به آخرین حد نوواقعگرایی رسیده است. ولی امروز فکر می‌کنم دزدان دوچرخه از آن موضوع آرمانی زواتینی بسیار به دور است. منظورم برتری امبرتو د نیست. برتری بی‌بدیل دزدان دوچرخه از این متناقض‌نا منشا می‌گیرد که توانسته است دو ارزش اساساً متباین را باهم آشتی دهد: آزادی امر عینی و نظم و انضباط روایتی. ولی فیلمنامه‌نویسان این فیلم این دستاورد را فقط با فدا کردن تداوم واقعیت کسب کرده‌اند. در امبرتو د در موقعیتهایی چند به اجمال درمی‌یابیم که سینمای حقیقتاً واقعگرا، یعنی سینمای «استمرار زمانی»^۲، چگونه باید باشد.

۱. Douanier Rousseau (۱۹۱۰-۱۸۸۴)، نقاش فرانسوی، علاقه‌مند به نقاشی صحنه‌های زندگی روزمره.

۲. duration، ظاهراً بازن در اینجا معنای برگسونی واژه «استمرار» را در ذهن داشته است، فلسفه برگسون اساساً در مورد «زمان» بود. این تنها موردی نیست که بازن به اصطلاحات و مفاهیم برگسونی توسل جسته است (نک: مقاله درباره کدیریا). برگسون دو زمان را مقابل هم قرار می‌دهد، یکی زمان عینی «که چارچوبی است برای واقعیت ملموس؛ و دیگری زمان ذهنی، زمانی که در آن زندگی می‌کنیم، یعنی استمرار». برگسون زندگی انسان را «از واقعیت ملموس و فعالیت عملی» جدا می‌سازد و آن را به «تجربه استمرار، به جریان پیوسته حالتهای ضمیر خودآگاه» تحویل می‌کند. این نکته استفاده بازن را از واژه «روان‌شناسی گرای» در مقاله «کاپریا» توضیح می‌دهد. — ه. گ.

بسیار مهم است. مهم نیست چه کسی جز او توتو را به خاطر حواس‌پرکی سرزنش کند و شیر را با پارچه‌ای پاک نماید، آنچه مهم است حرکت پرشتاب پیرزن است که قصد دارد این مصیبت کوچک را به یک بازی شکوهند، به رودخانه‌ای در میان چشم‌اندازی با همان ابعاد، تبدیل سازد. در مورد جدول ضرب هم چنین است؛ جدول ضرب یکدیگر از هراسهای عمیق دوران کودکی است، که در اینجا در سایه این پیرزن کوتاه قامت به رؤیا تبدیل می‌شود. توتوی ساکن شهر، خیابانها و میداین را به نامهایی همچون «چهار چهار تا شانزده تا» یا «نه نه تا هشتاد و یکی» می‌نامد. زیرا در نظر او این نمادهای خشک ریاضی از نام شخصیتهای اساطیری زیباتر است. باز به یاد چارلی می‌افتیم؛ توان قابل توجه او برای اینکه جهان را به غایتی بهتر تبدیل سازد نیز مدیون روحیه دوران کودکی‌اش است. وقتی واقعیت در برابرش مقاومت می‌ورزد و او نمی‌تواند از نظر مادی تغییرش دهد، معنایش را عوض می‌کند. برای نمونه، رقص قرصهای نان یا پوتینهای داخل ظرف سوپ را در فیلم جویندگان طلا در نظر بگیرید؛ با این قید که این کار چارلی همواره حالت دفاعی دارد و این توانایی مسخ کردن اشیاء را فقط برای خودش یا حداکثر به نفع زنی که دوست می‌دارد به کار می‌گیرد. برعکس، توتو همیشه در فکر دیگران است. حتی یک آن هم به نفعی که کیوتر می‌تواند برایش داشته باشد فکر نمی‌کند، لذتش در این است که لذت را بگستراند. وقتی دیگر نمی‌تواند برای همسایه‌اش کاری بکند، خودش را موظف می‌بیند به شکلهای گوناگونی درآید؛ برای مرد جلاق می‌لنگد، خود را هم قید کوتوله می‌سازد، برای مرد یک چشم خودش را نابینا جلوه می‌دهد. کیوتر فقط یک امکان بالقوه اختیاری است، برای این است که شعر را تجسم مادی بدهد، زیرا بسیاری از مردم به چیزی نیاز دارند که تخیلاتشان را باری کند. ولی توتو نمی‌داند چه کار بکند، مگر اینکه پای نفع کسی دیگر در میان باشد.

زواتینی زمانی به من گفت: «من همچون نقاشی هستم که

اتاقش یا ماریا مستخدمه کم سن و سال در آشپزخانه انجام می‌دهد — چه چیزی را می‌توانیم شرح دهیم؟ نمایش غیرقابل فهمی از حرکات بی‌معنا، که مخاطب من نمی‌تواند بر اساس آنها از احساسی که تماشاگران فیلم را چنان در خود غرق می‌سازد، به کوچکترین تصویری دست یابد. در اینجا موضوع فدا شده است، همچون مومی که برای جلا دادن برنز به کار می‌رود.

اما در سطح فیلمنامه، این نوع موضوع متقابلاً به فیلمنامه‌ای بستگی دارد که کاملاً بر اساس رفتار بازیگر بنا شده است. از آنجا که زمان واقعی روایت همان زمان درام نیست، بلکه استمرار زمانی ملموس شخصیت است، این عینیت را فقط برحسب چیزی کاملاً ذهنی می‌توان به صورت میزاسن (فیلمنامه و کنش) درآورد. منظورم این است که در این مورد، فیلم فقط و فقط با آنچه بازیگر انجام می‌دهد یکی است. جهان بیرون به صورت یکی از ملزومات این کنش ناب درمی‌آید، کنشی که قائم به ذات است، همان‌گونه که جلیکهای محروم از هوا اکسیژن مورد نیازشان را خود تولید می‌کنند. بازیگری که کنش خاصی را عرضه می‌کند، کسی که «نقش را تأویل می‌کند»، همواره تا اندازه‌ای خودش را کارگردانی می‌کند، زیرا کمابیش همان قواعد دراماتیک پذیرفته شده و رایجی را به کار می‌گیرد که در مدارس بازیگری یاد می‌دهند. ولی در اینجا حتی از این قواعد نیز کمکی بر نمی‌آید. در این رونوشت کامل زندگی، بازیگر همچون موم در دست کارگردان است.

درست است که امبرتو در چنان فیلم کاملی مانند دزدان دوچرخه نیست، ولی این نقص قابل درک است، چون بلندپروازی‌اش هم بیشتر بود. امبرتو را اگر در نمایشش بنگریم بی‌نقص نیست، ولی بی‌گمان در برخی بخشها کاملتر و خالصتر است — در بخشهایی که دیسکا و زاواتینی به زیبایی شناسی نواقعگرایی کاملاً وفادار می‌مانند. به همین دلیل نباید امبرتو را به احساسات‌گرایی سطحی و اندکی گرایش متعادل به ترحم اجتماعی متهم ساخت. ویژگیهای مفید و حتی نقصهای این فیلم

البته این نوع تجربه با زمان پیوسته در سینما چیز تازه‌ای نیست. برای نمونه، فیلم طناب هیچکاک هشتاد دقیقه زمان پیوسته است. ولی در این فیلم نوعی مسئله کنش در کار بود، آن‌گونه که در تئاتر می‌بینیم. مسئله اصلی، تداوم فیلم نور خورده نیست، بلکه ساختار زمانی رویداد است.

فیلم طناب را می‌شد بدون تغییر در وضوح دوربین و بدون هیچ‌گونه وقفه در توالی نماها ساخت، چنان که باز هم نمایش دراماتیک باشد، زیرا در نمایشنامه اصلی رویدادها از نظر دراماتیک بر مبنای زمان مصنوعی — زمان تئاتری — بنا شده بود (همان‌طور که زمان موسیقایی و زمان رقص داریم، زمان تئاتری هم داریم).

دست کم در دو صحنه از امبرتو مسئله موضوع و فیلمنامه جنبه دیگری به خود می‌گیرد. در این دو مورد، مسئله آن است که «زمان روزمره» — تداوم صرف تصویر کسی که اتفاقی برایش نمی‌افتد — کیفیت نمایش و درام پیدا کند. بویژه دو صحنه را در نظر دارم: یکی صحنه‌ای که امبرتو داخل اتاقش می‌شود و چون گمان می‌کند تب دارد به بستر می‌رود؛ دیگری صحنه‌ای است که مستخدمه کم سن و سال صبحگاه از خواب بیدار می‌شود. این دو فصل (سکانس) بی‌گمان حد نهایی «بازیگری» در این نوع خاص سینماست، آن هم در سطحی که می‌توان «موضوع نامرئی» نامیدش، منظورم از این اصطلاح، موضوعی است که در واقعیتی که نشان می‌دهد کاملاً حل شده است؛ درحالی‌که وقتی بر اساس داستان فیلم می‌سازیم، داستان به ذات خود همچون اسکلتی بدون گوشت باقی می‌ماند؛ و همیشه می‌توان داستان فیلم را «نقل» کرد.

در اینجا نیز کارکرد موضوع همان قدر اساسی است که در داستان، ولی در اینجا جوهر آن در فیلمنامه جذب شده است. به عبارت دیگر، موضوع پیش از نوشتن فیلمنامه وجود دارد، ولی پس از آن دیگر وجود ندارد. فقط «واقعیتی» باقی می‌ماند که خود موضوع از پیش معین کرده است. اگر بخواهیم فیلم را برای کسی که آن ندیده تعریف کنیم — مثلاً آنچه را امبرتو در

است به ماده — آنچه دانشمندان کلان فیزیک (macrophysics) می‌نامند فقط دربارهٔ پدیده‌هایی مفید است که بزرگی قابل توجهی داشته باشند. و البته رمان در زمینهٔ طبقه‌بندی این دانش، بسیار پیشرفته است. فیزیک احساسی کسی مانند پروست، میکروسکوپی است. ولی موضوعی که این خُرد فیزیک (microphysics) به آن می‌پردازد در درون انسان جای دارد و آن، حافظه و خاطره است. سینما در این جستجوی در پی انسان، لزوماً جایگزین رمان نیست اما دست کم یک مزیت بر آن دارد و آن این است که انسان را در زمان حال نشان می‌دهد — «زمان کشف شده» زاواتی تا اندازه‌ای مطابق است با «زمان از دست رفته و بازیافته» پروست؛ این مسئله در سینمای معاصر، چیزی است مانند پروست در زمان حال اخباری.

بسیار فراتر از مقولات اخلاق یا سیاست است. در اینجا با نوعی «گزارش» سینمایی و مشاهدهٔ مهوت‌کننده و انکارناپذیر وضعیت بشر سروکار داریم. شاید به مذاقمان خوش بیاید یا نیاید که این گزارش دربارهٔ زندگی یک کارمند دون‌پایه است که در خانه‌ای پانسیون شده، یا دربارهٔ مستخدمهٔ کم سن و سالی است که باردار شده؛ ولی مطمئناً آنچه دربارهٔ این پیرمرد و این دخترک از طریق مصیبت‌های اتفاقی‌شان بر ما معلوم شده است بیش از هر چیز به وضعیت بشر ربط می‌یابد. بدون تردید می‌توان اعلام کرد که سینما بندرت چنین مسیر طولانی را در این جهت پیش رفته که نشانمان دهد انسان بودن چگونه است (و نیز، سگ بودن چگونه است). تاکنون ادبیات دراماتیک دانش دقیقی دربارهٔ روان انسان در اختیارمان گذاشته، ولی نسبت این دانش به خود انسان همان نسبت فیزیک کلاسیک

(این مقاله نخست به سال ۱۹۵۱ به زبان ایتالیایی به همت *Edizione* در پارما منتشر شد. ترجمه انگلیسی از روی ترجمهٔ فرانسه صورت گرفته است.)

امبرتو د: شاهکار

از فیلم لذتهایی دیگر را انتظار دارند.

اهالی پاریس باید خجالت بکشند، آیا امبرتو باید پیش از مدتی که واقعاً سزاوارش است از پردهٔ سینماها برداشته شود؟ دلیل اصلی سوءتفاهمی که دربارهٔ امبرتو پدید آمده، مقایسهٔ آن با فیلم دزدان دوچرخه است. برخی با تظاهر به استدلال می‌گویند که دسیکا پس از میان‌پردهٔ شاعرانه - واقعگرایانهٔ معجزه در میلان دوباره به «نواقعی‌گرای بازگشته است». درست است، به شرطی که فوراً بیفزاییم کمال دزدان دوچرخه فقط نقطهٔ آغاز بود، هر چند نخست آن را نقطهٔ اوج به

معجزه در میلان فقط اختلاف پدید آورد. در نبود شور و شوقی که نثار دزدان دوچرخه شد، اصالت این فیلمنامه که آمیزه‌ای از امور شگفت‌انگیز و پیش پا افتاده بود، و میل شدید روزگار ما برای رمزسازی (cryptography) سیاسی، پیرامون این فیلم غریب، نوعی آوازهٔ بد^۱ پدید آورد (که میشلن ویان در مقاله‌ای عالی در با طنزی بی‌رحمانه به آن تاخته است).^۲

نوعی توطئه سکوت، نوعی تجاهل لجوجانه و عیوسانه علیه امبرتو شکل می‌گیرد و در نتیجه چنین می‌نماید که حتی آنچه دربارهٔ محاسن‌اش نوشته‌اند آن را با ستایشی ضعیف محکوم می‌سازد؛ گرچه می‌دانیم آنچه دشمنی تنی چند از منتقدان را در خفا برمی‌انگیزد نوعی طنز بی‌ارگونهٔ خاموشی یا حتی اهانت است (اهانتی که هیچ یک آماده پذیرش آن نیستیم، چون از سابقهٔ درخشان اهانت‌کنندگان آگاهیم). مطمئناً در این مورد، «نبرد امبرتو»^۳ در کار نخواهد بود.

با این حال، این فیلم یکی از انقلابی‌ترین و جسورانه‌ترین فیلمهای دو سال اخیر است، نه تنها در سینمای ایتالیا بلکه در کل سینمای اروپا. شاهکاری است که بی‌گمان تاریخ سینما جایگاهی افتخارآمیز به آن اختصاص خواهد داد. هر چند در زمان حاضر بی‌توجهی یا بی‌اعتنایی خاصی که دوستداران سینما به آن روا می‌دارند، موجب شده است این فیلم اعتباری اندک و اگر آه‌آمیز کسب کند.

اگر جملو سینماهایی که فیلمهای موجودات دلفریب^۴ اکرستیان ژاک، [۱۹۲۵] یا میوهٔ ممنوع^۵ [هانری ورنوی، ۱۹۵۲] را نشان می‌دهند صفهای طوبی تشکیل می‌شود، شاید تا اندازه‌ای دلش این باشد که روسپی‌خانه‌ها را بسته‌اند؛ با این حال، از هر هزار نفر فرانسوی ساکن پاریس ده نفرشان

1. succès de scandale

۲. Michelin Vian، مجلهٔ *Les Temps Modernes*، ژانویهٔ ۱۹۵۲. این شماره حاوی دو مقاله تحت عنوان کلی «دیدگاههایی دربارهٔ معجزه در میلان» است. اولی «صورتی و سیاه» نوشتهٔ ونه گویون است و دومی «توتو یا بدبختی شیء بودن» نام دارد. بازن یا حروفچین نام نویسنده مقاله دوم را نادرست ضبط کرده است، نام درست او *Michell-T'Eglise Vian* است. این مقاله درخشان تجزیه و تحلیلی است طنزآمیز از دیدگاههای گوناگونی که منتقدان ایراز کرده‌اند و بسیاری از تأویلهای دو پهلوی آنها را به سخره می‌گیرد. روشن است که برخی از این ارجاعات به خود بازن است. ویان با اشاره به این سخن بازن در *L'Observateur* که دسیکا برای رضایت خودش تضاد میان پیام اجتماعی و هنر را از میان برداشته بی‌آنکه به هنر خیانت کند، می‌گوید ظاهراً خود بازن نیز برای رضایت خودش مسئله «هم همراه موش و هم کنار گربه بودن» را حل کرده است بی‌آنکه به منافع هیچ یک خیانت کند. — ه.ک.

۳. در اینجا اشارهٔ بازن به اپیزود معروف «نبرد ارثانی»، نمایشنامه‌ای از ویکتور هوگوست. این نمایشنامه در ۲۵ فوریه ۱۸۳۰ در تئاتر «کمدی فرانسه» به صحنه رفت. تنی چند از شخصیتهای برجستهٔ ادبی و شماری از مردم عادی علیه این نمایشنامه، که گرایش رمانتیک نازهای را در تئاتر ارائه می‌داد، سخت تظاهرات کردند. با این حال، این نمایشنامه بر صحنه ماند و پیروز شد. — ه.ک.

4. Adorables créatures

5. Le Fruit défendu

حساب آوردند. با توجه به امپرتود دانستیم که در واقعگرایی دزدان دوچرخه جنبه‌ای وجود داشت که نوعی تسلیم شدن به دراماتورزی کلاسیک به شمار می‌آمد. در نتیجه، آنچه در مورد فیلم امپرتود مشوش‌کننده است عمدتاً شیوه‌ای است که هرگونه رابطه را با نمایش سینمایی سنتی انکار می‌کند.

البته اگر فقط مضمون این فیلم را در نظر بگیریم می‌توانیم آن را به ملودرامی «مردم‌گرا» با ادعاهای اجتماعی و عربضدای در دفاع از طبقه متوسط تنزل دهیم: یک کارمند جزء بازنشسته که دچار فقر و تنگدستی است از خودکشی منصرف می‌شود، زیرا نه می‌تواند کسی را پیدا کند که سگش را نگه دارد نه آن قدر جرئت دارد که پیش از خودکشی سگ را بکشد. بخش پایانی این فیلم، برآیند تکان‌دهنده مجموعه دراماتیکی از رویدادها نیست. اگر مفهوم کلاسیک «ساختار» در اینجا هنوز اندک معنایی داشته باشد، زنجیره رویدادهایی که دسیکا گزارش می‌کند تابع ضرورتی است که هیچ ربطی به ساختار دراماتیک ندارد. آیا می‌توان میان گلودرد بی‌خطری که امپرتود به خاطرش در بیمارستان بستری می‌شود و اخراجش به وسیله صاحبخانه و به فکر خودکشی افتادن رابطه‌ای علی‌یافت؟ اخطار خالی کردن تخت بیمارستان ربطی به گلودرد او ندارد. «نویسنده دراماتیک» گلودرد او را حاد می‌کرد تا میان این دو رابطه‌ای منطقی و همدلی برانگیز ایجاد کند. برعکس، در اینجا دوره اقامت امپرتود در بیمارستان عملاً مطابق با وضعیت سلامتی‌اش نیست؛ این بخش به جای اینکه ترحم ما را به سرنوشت فلاکت‌بار او برانگیزد در واقع شادترین بخش فیلم است. بااین حال، مسئله اصلی این نیست. آنچه امپرتود را به نویدی می‌کشد فقر و تنگدستی نیست، هرچند از لحاظی واقعاً در این امر دخیل است، ولی فقط تا جایی که به او نشان می‌دهد چقدر تنهاست. همان چند موردی که دیگران باید برای امپرتود انجام دهند همه چیزی است که فیلم برای نمایش قطع روابط محدود انسانی او برمی‌گزیند. تا جایی که واقعاً به طبقه متوسط مربوط می‌شود، این فیلم فقر پنهان و خودپرستی و

فقدان حس نودوستی را که مشخصه این طبقه است گزارش می‌کند. قهرمان این فیلم گام‌به‌گام در پیله تنهایی خود فرو می‌رود: تنها یار نزدیکش، تنها کسی که به او مهر و محبتی دارد، مستخدمه کم سن و سال صاحبخانه است؛ ولی این مهربانی و نیکخواهی دخترک نمی‌تواند بر هراسش از اینکه ازدواج نکرده مادر خواهد شد غلبه کند. به این ترتیب، در خلال این تنها دوستی امپرتود نیز یأس و ناامیدی جریان دارد. مثل اینکه دارم به دامان مفاهیم سنتی نقد فیلم می‌افتم، هرچند در آغاز قدم این بود که اصالت این فیلم را ثابت کنم. اگر حتی هنگامی که از داستان فاصله می‌گیریم در آن نوعی الگوی دراماتیک، نوعی پرداخت کلی شخصیت و خطی کلی در رویدادهای تشکیل‌دهنده‌اش می‌یابیم فقط پس از رخ دادن عمل است. در اینجا واحد روایت نه پیروز است نه رویداد نه چرخش ناگهانی رویدادها و نه شخصیت قهرمانان، بلکه توالی لحظات ملموس زندگی است، لحظاتی که نمی‌توان گفت یکی از دیگری مهمتر است، و همین برابری هستی‌شناختی‌شان است که درام را از بنیان ویران می‌سازد. یکی از فصلهای جالب این فیلم — که از جمله نقاط اوج آن نیز هست — تصویر کاملی است از این نگرش به روایت و در نتیجه به کارگردانی: صحنه‌ای که مستخدمه از خواب بیدار می‌شود، دوربین ساکن است و به این بسنده کرده که او را در حین انجام کارهای روزمره تماشا کند: دخترک هنوز خواب‌آلود در آشپزخانه راه می‌رود، آب می‌ریزد تا مورچه‌هایی را که ظرفشویی را اشغال کرده‌اند با خود ببرد، قهوه آسیاب می‌کند. در اینجا سینما درست نقطه مقابل «هنر حذف» (ellipsis) است، هنری که ما بسیار تمایل داریم باور کنیم که سینما شیفته آن است. حذف نوعی فرآیند روایتی است؛ ذاتاً منطقی است و بنابراین انتزاعی هم هست؛ بر تجزیه و تحلیل و گزینش مبتنی است؛ وقایع را برحسب جهت کلی دراماتیکی سازمان می‌دهد که رویدادها را به تسلیم شدن به آن وامی‌دارد. برعکس، دسیکا و زاواتینی می‌کوشند هر رویداد را به چند رویداد فرعی و هریک از آنها

می‌گیرد که به سطح درمی‌خورد. نگفتم رؤیای زاواتینی این است که یک فیلم کامل نود دقیقه‌ای درباره‌ی کسی بسازد که هیچ اتفاق برای رخ نمی‌دهد؟ برای او «نواقعی‌گرایی» دقیقاً به این معناست. از دو سه فصل امبرتود درمی‌یابیم که چنین فیلمی چگونه خواهد بود: این فصلها بخشهایی از آن فیلم موعود است که از پیش فیلمبرداری شده است. ولی نباید درباره‌ی معنا و ارزش واقعگرایی در این فیلم به راه خطا برویم. دلشغولی دسیکا و زاواتینی این است که سینما را به خط بجانب واقعیت تبدیل کنند، ولی به این منظور که نهایتاً خود زندگی به غایش تبدیل شود، به این منظور که زندگی در این آینه تمام‌نما به شیء مرئی تبدیل شود، به نقشی تبدیل شود که سینما سرانجام به هیئت آن درآید.^۱

را به رویدادهای فرعی‌تر تقسیم کنند، و این روند تا آخرین حدی که می‌توانیم آنها را در زمان درک کنیم ادامه می‌یابد. از این رو، در سینمای کلاسیک، رویداد معیار این بود «مستخدومه از خواب بیدار می‌شود»؛ و دو سه نمای کوتاه برای نشان دادن آن کافی بود. دسیکا چند رویداد «کوچکتر» را جایگزین این واحد روایت می‌سازد: مستخدومه از خواب برمی‌خیزد، از سالن می‌گذرد؛ مورچه‌ها را غرق می‌کند؛ و تا آخر. اینک یکی از این رویدادهای فرعی را بررسی می‌کنیم. می‌بینیم که آسیاب کردن قهوه به چند مرحله مجزا تقسیم شده است؛ برای نمونه، لحظه‌ای که مستخدومه در را با شست پایش می‌بندد. وقتی او پایش را دراز می‌کند تا در را ببندد، دوربین حرکت پایش را تعقیب می‌کند، چنان که تصویر نهایتاً شست او را در قاب

(France - Observateur, اکتبر ۱۹۵۲)

۱. "Telle qu'en elle-même, enfin, le cinema la change."

بازن در اینجا این مطلع غزل معروف مالارمه به نام مقبره ادگارو را بازنویسی کرده است:

"Telle qu'en lui-même, enfin, l'éternité le change."

(توضیح از هیوگری.)

کایبریا: سفری به انتهای نوواقعگرایی

بود که هر چند مضامین فللینی وار داشتند، ولی این مضامین در چارچوب فیلمنامه‌هایی نسبتاً سنتی بیان شده بود. فللینی سرانجام در فیلم جاده این چوبهای زیرغل را کنار گذاشت؛ اینک فقط مضمون و شخصیت تعیین‌کننده نهایی داستان است، و دیگر موارد حذف شده است؛ داستان دیگر به چیزی که پیرنگ می‌نامند ربطی ندارد؛ حتی تردید دارم که در این فیلم بتوان از «رویداد» سخن گفت. در مورد فیلم کلاهبردار نیز همین نکته صادق است.

موضوع این نیست که فللینی می‌خواهد به همان بهانه‌هایی که درام در فیلمهای قبلی در اختیارش گذاشته بود بازگردد. کاملاً برعکس، شبهای کایبریا حتی از کلاهبردار هم فراتر می‌رود، ولی در اینجا تناقض میان آنچه من «عمودوارگی» (verticality) مضامین نویسنده و «افق‌وارگی» (horizontality) نیازهای روایت می‌نامم به مصالحه انجامیده است. اینک فللینی

حال که نستماتم این مقاله را بنویسم، هیچ‌غی دادم آخرین فیلم فللینی با چه اقبالی روبه‌رو خواهد شد. امیدوارم این اقبال به همان پرشوری باشد که باید و شاید، ولی بر من پوشیده نیست که دو گروه از تماشاگران شاید در قبال آن سکوت کنند. گروه نخست بخشی از عامه مردم‌اند که احتمالاً از اینکه داستان آمیزه‌ای است از امور شگفت و آنچه ظاهراً نوعی سادگی ملودراماتیک به نظر می‌رسد، مأیوس و سرخورده می‌شوند. این گروه می‌توانند مضمون روسپی پاکدل را بپذیرند، به شرط آنکه جنایتی هم در میان باشد. گروه دوم، هر چند بی‌میلانه، به آن دسته از «نخبگان» تعلق دارند که فللینی را به رغم میل باطنی‌شان می‌ستایند. این گروه که جاده را از سر محذور ستایش کردند و کلاهبردار^۱ را حتی با محظورات بیشتر به خاطر سادگی بیش از اندازه‌اش و جایگاه «مطروده»^۲ ستودند، اینک حدس می‌زنم انتقاد کنند که شبهای کایبریا^۳ فیلم «بسیار خوش‌ساختی» است – فیلمی که عملاً هیچ رویدادش در گرو تصادف نیست، فیلمی است زیرکانه – و حتی هنرمندانه. اعتراض دسته نخست را به فراموشی می‌سپاریم؛ زیرا همیشه فقط از نظر تأثیر بر گیشه است. ولی دومی به رد کردنش می‌ارزد.

کمترین جنبه شگفت‌انگیز شبهای کایبریا این نیست که فللینی برای نخستین بار توانسته فیلمنامه‌ای عالی را با کنشی بی‌عیب و نقص، که کلیشه یا حلقه‌های مفقود به آن لطمه نرسانده است، درهم آمیزد و فیلمی بسازد که برشهای ناخواسته یا جرح و تعدیل در مرحله تدوین، که فیلمهای جاده و کلاهبردار دچارش بودند، در آن جایی نداشته باشد.^۴ البته آشفتگی شیخ سفید^۵ و حتی ولگردها^۶ از ساختارشان نبود، بلکه عمدتاً به این دلیل

1. *Il Bidone*

2. *Le Notti di Cabiria*

* متأسفانه واقعیت نشان می‌دهد که سختم نادرست است: در نسخه‌ای که به زبان اصلی در پاریس نشان دادند و نیز در نسخه‌ای که در جشنواره کن نمایش یافت، صحنه‌ای طولانی وجود داشت که در نسخه فعلی نیست. منظورم صحنه «عضو انجمن [visitor] سن ونسان دوئل» است که در سطور بعد به آن اشاره می‌کنم. با تماشای این نسخه دریافتم که در گذشته چقدر راحت می‌شده. فللینی را متقاعد کرد که این فصل جالب اصلاً «زاید» است – البته اگر خودش این فصل را از فیلم درآورده باشد.

[visitor به عضو انجمن سن ونسان دوئل اطلاق می‌شود. این انجمن به سال ۱۸۳۳ در فرانسه تأسیس شد و هدفش نگهداری از بیماران و سالخوردگان و تهیستان و به اصطلاح «زنان سقوط کرده» بود. – توضیح داخل قلاب از هیوگری.]

3. *Lo Sceico bianco*

4. *I Vitelloni*

ملودرام ساختگی

ولی فعلاً بحثان را به ساختار فیلمنامه محدود می‌کنیم. من آن تغییر ناگهانی دیر هنگام را در شبهای کابیریا که اسکار ناگهان به کلاهدار تبدیل می‌شود، کاملاً نفی می‌کنم. ظاهراً فللینی خود می‌دانسته چه کار می‌کند، زیرا انگار به غرامت خطایش، فرانسوا پریره را وامی‌دارد هنگامی که قرار است «شروع» از کار درآید، عینک تیره به چشم بزند. اما چه فایده؟ این در واقع امتیازدهی کوچکی [به تماشاگر] است و به نظر آسان می‌توان از آن گذشت، زیرا فللینی در این فیلم مراقب است به دام آن خطر مهلکی که دکوپاژ پیچیده و نیز بسیار سهل‌یاب فیلم کلاهدار سر راهش پیچیده بود فرو نیفتد.

به نظر من روی هم رفته آسان می‌توان از این مورد گذشت، چون تنها امتیازدهی در این فیلم است؛ در سایر موارد فللینی تنش و خشونت تراژدی را انتقال می‌دهد، بی‌آنکه به تدابیری بیگانه با دنیای خود متوسل شود. کابیریا، روسبی کوتاه‌قد که روح ساده‌اش در امید ریشه دارد، شخصیتی خارج از حیطه ملودرام نیست زیرا میلی که برای «خلاصی» دارد نه از آرمانهای اخلاقیات بورژوازی سرچشمه می‌گیرد و نه از جامعه‌شناسی کاملاً بورژوازی. کابیریا شغلش را تحقیر نمی‌کند. در واقع، اگر موجودات خوش‌قلبی همچون دالهای محبت وجود داشته باشند که بتوانند حرف او را بفهمند، و اگر عشق بحسب نباشند دست‌کم به زندگی باور داشته باشند، کابیریا میان امیدهای پنهانش و کسب و کار شبانه‌اش هیچ ناسازگاری نمی‌بیند. مگر نه اینکه یکی از شادترین لحظاته‌اش را — نادبی که در پی آن فریبی تلخ می‌آید — مدیون دیدار تصادفی‌اش با

راه‌حلهایش را درون نظام (سیستم) خودش می‌یابد. با این همد، باز امکان دارد که تماشاگر کمال ناب را با تردستی صرف یا حتی با خیانت اشتباه بگیرد. ولی فللینی دست‌کم از یک نظر خودش را کمی فریب داده است: آیا نخواست است با شخصیتی که فرانسوا پریره^۱ نقشش را بازی می‌کند (و به نظر من مناسب آن نیست) تأثیر غافلگیرکننده‌ای پدید آورد؟ امروز روشن است که در نظام فللینی «تعلیق» یا حتی «درام» جایی ندارد، در این نظام «زمان» نمی‌تواند پشتیبانی انتزاعی یا پویا — یا نوعی چارچوب ماقدم برای ساختار روایت — باشد. در جاده و نیز کلاهدار زمان چیزی نیست جز چارچوبی بی‌شکل که رویدادهای تصادفی به آن شکل می‌دهند؛ رویدادهایی که بر سرنوشت قهرمانان داستان اثر می‌گذارند، ولی نه در نتیجه ضرورت خارجی. در دنیای فللینی رویدادها «رخ نمی‌دهند» بلکه بر سر ساکنانش «فرو می‌افتند»، یعنی ظهورشان به سبب نیروی جاذبه^۲ «عمودی»^۳ است نه بر اساس قوانین علیت «افقی». اما در مورد خود شخصیتها، آنان فقط در ارجاع به نوعی زمان کاملاً درونی، وجود و تغییر می‌یابند — نوعی زمان که نمی‌توانم حتی آن را برگسونی بنامم، زیرا نظریه برگسون درباره ادراکات بی‌واسطه ضمیر خودآگاه^۴ عنصر نیرومندی از روان‌شناسی‌گرایی (psychologism) در خود دارد. اجازه دهید از اصطلاحات مبهم فرهنگ واژگان «روح‌گرایانه» (spiritualizing) بهره‌رزم و نگوییم که تحول این شخصیتها در سطح «روح» صورت می‌پذیرد. ولی دست‌کم باید در آن عمق وجودی‌شان ظاهر شوند، عمقی که ضمیر خودآگاه فقط گاهی به آن دست می‌یابد؛ البته نه در سطح ناخودآگاه یا نیمه خودآگاه، بلکه در سطحی که آنچه ژان پل سارتر «پروژه بنیادی» (basic project) می‌نامد در آن حاصل می‌شود، یعنی سطح هستی‌شناختی. بنابراین، شخصیتهای فللینی تکامل نمی‌یابند، بلکه به پختگی می‌رسند یا حداکثر تحول می‌یابند (استعارهٔ بال فرشتگان که در سطور بعد به آن خواهم پرداخت، از همین مسئله سرچشمه می‌گیرد).

۱. Francois Perier (?-۱۹۱۹)، بازیگر فرانسوی.

۲. vertical gravity، نک: پانوش صفحه ۱۳۹ در مقاله «نواقع‌گرایی: نوعی زیبایی‌شناسی واقعیت» — ه. گ.

۳. *Donnees immediates de la conscience*، عنوان رسالهٔ دکترای برگسون نگاشته سال ۱۸۸۸. این اثر بعدها با نام زمان و ارادهٔ آزاد به انگلیسی ترجمه شد. — ه. گ.

مانده است. البته این را نباید نوعی سترونی به حساب آورد. بلکه برعکس، هر چند تنوع نشان «کارگردان» است، ولی آنچه بر «مؤلف» حقیقی دلالت دارد همانا وحدت الهام اوست. ولی شاید بتوانم در پرتو این شاهکار جدید، آنچه را اساساً سبک فللینی است کمی روشن تر کنم.

واقعگراییِ نموده‌ها

عبث و حتی نامعقول است اگر جایگاه فللینی را در میان نواقعگرایان انکار کنیم. چنین قضاوتی فقط از نظر ایدئولوژیک امکان پذیر است. حقیقت این است که واقعگراییِ فللینی هر چند بنیان اجتماعی دارد نیت اجتماعی ندارد. واقعگرایی او همان قدر شخصی است که واقعگراییِ چخوف یا داستایوسکی. تکرار می‌کنم که واقعگرایی را نه برحسب هدف که برحسب وسیله باید تعریف کرد، و نواقعگرایی را باید رابطه‌ای خاص میان وسیله و هدف تعریف نمود. بدیهی است که اشتراک دسیکا و روسلینی و فللینی در معنای ژرف فیلمهایشان نیست — حتی اگر، آن گونه که معمولاً رخ می‌دهد، این معانی کمابیش باهم تطابق یابند — بلکه در جایگاه رفیعی است که به ارائه واقعیت اختصاص می‌دهند، هر چند به قیمت ساختار دراماتیک تمام شود. به بیان دقیقتر، سینمای ایتالیا آن «واقعگرایی» را که از نظر محتوا ناشی از طبیعت‌گرایی رمانها و از نظر ساختار برگرفته از تئاتر است جایگزین چیزی کرده که، از باب اختصار، آن را واقعگرایی «پدیدارشناختی» می‌نامیم؛ یعنی نوعی واقعگرایی که هیچ‌گاه واقعیت را با نیازهای تحمیل شده از سوی روان‌شناسی یا درام «تنظیم» نمی‌کند. در اینجا رابطه میان معنا و نمود به تعبیری وارونه شده است، در نتیجه نمود همیشه به صورت گونه‌ای کشف منحصر به فرد عرضه می‌شود، تقریباً نوعی افشای مستند است که توانش را از سندیت و دقت در جزئیات می‌گیرد. بنابراین، هنر کارگردان در گرو مهارتی است که با آن بتواند رویداد را به اظهار معنایش — یا دست کم معنایی که خود کارگردان به آن عاریه داده است — وادارد، بی‌آنکه در این

ستاره معروف سینماست که چون مت است و دلخسته از عشق، او را به آپارتمان شیکش می‌برد. این فرصت چندان غنیمت است که دیگر زنان نزدیک است از حسادت قالب تهی کنند؛ ولی این ماجرا به پایانی رقت‌بار محتمل است، زیرا به هر حال شغل روسپیگری معمولاً یأس و ناامیدی به دنبال دارد؛ به همین دلیل است که او کمابیش خودآگاهانه می‌خواهد از این کار خلاصی یابد، آن هم از طریق عشق محال مردی قوی‌بنیه که از او تقاضایی نداشته باشد. ظاهراً اینک — ولی به هر حال از میری متفاوت — به نتیجه‌ای رسیده‌ایم که ویژگی ملودرامهای بورژوازی است.

شبهای کابیریا — همچون جاده و کلاهبرداری و در تحلیل نهایی همچون دلگردها — داستان ریاضت است، داستان انکار نفس است و (هر جور می‌خواهید تأویل کنید) داستان رستگاری است. این بار، زیبایی و استحکام ساختار ناشی از اقتصاد بی‌قص بخشهای تشکیل‌دهنده آن است. همان گونه که پیشتر گفتیم هریک از این بخشها قائم به ذات است؛ و به مثابه یک رویداد، منحصر به فرد و موفق است؛ با این حال هریک به نظامی تعلق دارد که در چشم‌انداز کلی کاملاً ضروری می‌نماید. کابیریا در حینی که از امیدی به امید دیگر دل می‌بندد، و ژرفای خیانت و حقارت و فقر را می‌پیاید، در مسیری ره می‌سپارد که هر توقفگاهش او را برای مرحله بعد آماده می‌سازد. اگر درنگ و تأمل کنیم درمی‌یابیم که پیش از دیدار با سرپرست روسپی‌ها (که ورود ناگهانی‌اش به فیلم در وهله نخست چیزی جز افزودن حال و هوای فللینی‌وار نمی‌نماید) هیچ صحنه‌ای نیست که بعداً درنیابیم وجودش ضروری بوده است تا کابیریا را فریب دهد و زمینه خوش‌باوری دیگری را در او فراهم آورد؛ زیرا اگر چنین مردهایی وجود دارند، هر معجزه‌ای امکان‌پذیر است و ما نیز وقتی سر و کله پریه پیدا می‌شود، گمان بد به دل راه نمی‌دهیم.

قصده ندارم آنچه را دیگران درباره پیام فللینی نوشته‌اند تکرار کنم. زیرا این پیام از زمان دلگردها تاکنون یکسان باقی

نمودها رسیده‌ام دیگر شخصیتها را در میان اشیا نمی‌بینم، بلکه انگار اشیا شفافیت یافته‌اند و شخصیتها را از خلال آنها می‌نگریم. منظورم این است که جهان، بدون اینکه ما متوجه شویم، از معنا به تمثیل (analogy) و از تمثیل به یکی شدن با امر فراطبیعی (supernatural) رسیده است. عذر می‌خواهم که این اصطلاح مبهم را به کار بردم؛ خواننده می‌تواند به جای آن هر کلمه‌ای که می‌خواهد بگذارد — «شعر» یا «فراواقعگرایی» (surrealism) یا «جادو» — هر اصطلاحی که بتواند هماهنگی درونی اشیا را با همتایی نامرئی که اشیا فقط سایه‌ای از آن‌اند بیان کند.

از میان نمونه‌های فراوان این روند «فراطبیعی سازی» (supernaturalization) یکی را برمی‌گزینم که در استعاره فرشته مشهود است. فللینی از همان نخستین فیلمهایش شیفته فرشته‌وارکردن شخصیتهاش بوده است، انگار که فرشته بودن مصداق غایی در جهان اوست، انگار که حد نهایی وجود است. ردپای این تمایل را به صورت آشکار دست‌کم از فیلم ولگردها به بعد می‌توان دید: سوردی در کارناوال به هیئت فرشته محافظ درمی‌آید؛ اندکی بعد فابریزی، انگار برحسب تصادف، مجسمه چوبی کنده‌کاری شده فرشته‌ای را می‌دزد. ولی این اشاره‌ها، مستقیم و ملموس است. نمونه ظریفتر، و چون ناخودآگاهانه می‌نماید جالبتر، نمایی است که کشیش از درخت پایین می‌آید و شاخه‌های کوچکی را که قطع کرده است به صورت پشته‌ای درمی‌آورد و به پشت می‌زند. این پشته برای ما، و احتمالاً حتی برای خود فللینی نیز، چیزی جز یک نشانه ظریف «واقعگرایانه» نیست، ولی در اواخر فیلم کلاهبردار، آنجا که آنتونیو کنار جاده جان می‌سپارد، در نور سپیده‌دم صنی از کودکان و زنان را می‌بیند که پشته‌های هیزم بر پشت می‌گذرند؛ همچون فرشتگان! و نیز در همین فیلم، پیکاسو در خیابان

روند چیزی از ابهام آن بزداید.^۱ بنا به این تعریف، نواقعگرایی ملکی طلق هیچ ایدئولوژی و حتی هیچ آرمانی نیست، همان‌گونه که هیچ آرمانی را حذف نمی‌کند — همان‌گونه که واقعیت نیز چیزی را حذف نمی‌کند.

حتی می‌خواهم بگویم به نظر من فللینی کارگردانی است که بیش از هرکسی در مسیر این زیبایی‌شناسی نواقعگرایانه ره سپرده، و در این مسیر چنان پیش رفته که به انتها رسیده و از سوی دیگرش سر درآورده است.

توجه کنیم که کارگردانی فللینی چقدر از قیدها و موانع اثرات ثانوی روان‌شناختی (psychological after-effects) آزاد است. آدمهای او نه با «شخصیت‌شان» بلکه فقط با ظاهرشان معرفی می‌شوند. واژه «رفتار» را آگاهانه به کار نبردم، زیرا معنایی بس محدود یافته است؛ رفتار انسانها فقط یکی از عناصر شناخت ما از آنهاست. ما انسانها را از نشانه‌های بسیاری می‌شناسیم، البته نه فقط از سیایشان بلکه با شیوه حرکتشان، و با هر چیزی که بدن را به پوست بیرونی انسان درون تبدیل سازد — و احتمالاً حتی بیشتر با چیزهایی که بیش از این بیرونی است، چیزهایی که بر مرز میان فرد و جهان قرار دارد، مانند آرایش مو، سبیل، لباس، عینک (وسیله‌ای که فللینی آن قدر از آن استفاده کرده که به نوعی ترفند تبدیل شده است). به علاوه، مکان صحنه نیز نقشی برعهده دارد — البته نه به تعبیر بیانگرایانه بلکه بیشتر به معنای استقرار هماهنگی یا ناهماهنگی میان صحنه و شخصیت. در این زمینه بویژه رابطه غیرعادی میان کاپیریا و مکانهای غربی را در نظر دارم که نازاری^۲ به آنجاها می‌کشاندش، یعنی باشگاه شبانه و آپارتمان مجلل.

در آن سوی اشیا

ولی در اینجاست که به آخرین مرزهای واقعگرایی می‌رسیم، و فللینی که از این هم پیشتر می‌رود، ما را به ورای آنها می‌برد. اندکی چنین می‌نماید که اینک که به این درجه از علاقه به

۱. در زمینه استفاده بازن از واژه «ابهام» نک: مقدمه. — ه.گ.

۲. Nazari، بازیگر نقش ستاره سینما در فیلم کاپیریا.

فصلی (سکانس) مهم می‌تواند صحنه طولانی باشد که بر پایه معیارهای سنتی فیلمنامه‌نویسی «هیچ فایده‌ای ندارد»^{۱*} با این حال، پیشرفت فیلم از رشته‌ای نامرئی پیروی می‌کند — این نکته حتی در مورد امیرتود، که محدودیت‌های تجربه با این دراماتورژی جدید را نشان می‌دهد نیز صادق است. به گمان من، فلینی این انقلاب نواقعگرایی را به حد کمال می‌رساند زیرا نوع جدیدی از فیلمنامه عرضه می‌کند که فاقد هرگونه اتصال دراماتیک است چون بر پایه حذف همه موارد فرعی و بر پایه توصیف پدیدارشناختی شخصیت‌ها استوار است. در فیلمهای فلینی، صحنه‌هایی که روابط منطقی و چرخشهای مهم سرنوشت و نقاط عمده مفصل‌بندی دراماتیک را فراهم می‌آورند، فقط نقش حلقه‌های تداوم را بازی می‌کنند، در حالی که فصلهای طولانی توصیفی که ظاهراً در پیشبرد «رویداد» هیچ تأثیری ندارند، مهمترین و آشکارسازترین صحنه‌ها را تشکیل می‌دهند. این صحنه‌ها در ولگردها قدم‌زندهای شبانه و پرسه‌زندهای بی‌حاصل در کناره ساحل است؛ در جاده دیدار از صومعه است؛ در کلاهدار گذراندن سر شب در باشگاه شبانه یا جشن سال نو است. شخصیت‌های فلینی نه در حین عملی خاص، بلکه در پرسه‌زندهای بی‌پایان، خود را به تماشاگر می‌شناسانند.

با این حال، اگر در فیلمهای فلینی که در زمینه تراژدی یا درام از هیچ چیز فروگذار نمی‌کنند، باز هم تنش و اوج می‌بینیم به این دلیل است که در نبود علیت دراماتیک سنتی، حوادث فیلمهای او تأثیرات قیاس و تکرار را پدید می‌آورند. قهرمان فلینی هیچ‌گاه از طریق اتصال پیش‌رونده دراماتیک به بحران نهایی (که نابودش می‌کند یا نجاتش می‌دهد) نمی‌رسد، بلکه از آنجا که شرایط به نحوی بر او تأثیر می‌گذارند، این بحران در

می‌دود و لبه‌های بارانی‌اش همچون دو بال کوچک در دو طرفش در اهتزاز است. همین ریچارد بیس هارت^۱ است که باز در مقابل جلسومینا چنان ظاهر می‌شود که انگار بی‌وزن است، منظره‌ای خیره‌کننده بر فراز طناب و زیر پرتو نورافکنها. نمادگرایی فلینی را پایانی نیست. بی‌گمان می‌توان کل آثارش را بر مبنای همین فرشته بررسی کرد.^{۲*} فقط باید آن را در زمینه منطق نواقعگرایی قرار داد، زیرا آشکار است که این تداعیهای اشیا و شخصیت‌ها که جهان فلینی را تشکیل می‌دهند ارزش و اهمیتشان را فقط از واقعگرایی — یا به بیان بهتر — احتمالاً از عینیتی می‌گیرند که با آن ثبت می‌شوند. کشیش پشته چوب را به این قصد بر پشت حمل نمی‌کند که همچون فرشته به نظر آید، ولی کافی است این چوب‌ها را همچون دو بال بینیم تا کشیش پیر به فرشته تبدیل شود. می‌توان گفت فلینی مخالف واقعگرایی نیست، همان‌طور که مخالف نواقعگرایی نیست، بلکه به‌گونه‌ای بی‌نظیر با سازماندهی مجدد و شاعرانه جهان به آن [واقعگرایی] می‌رسد.

انقلابی در روایت

فلینی در زمینه روایت نیز انقلاب مشابهی پدید می‌آورد. از این دیدگاه، نواقعگرایی مطمئناً انقلابی در شکل نیز هست که بر محتوا هم تأثیر می‌گذارد. برای نمونه، اینکه دسیکا و زاواتینی تصادف را بر پیرنگ برتری می‌بخشند، آنان را واداشته است تا به جای پیرنگ نوعی ریزکنش (microaction) قرار دهند که بر پایه توجهی بی‌نهایت تقسیم‌پذیر بر پیچیدگیهای استوار است که حتی رخدادهای بسیار معمولی را در برمی‌گیرد. این امر باعث می‌شود که میان رویدادهایی که تصویر می‌شوند هیچ سلسله مراتب روان‌شناختی یا دراماتیک یا ایدئولوژیک وجود نداشته باشد. البته این به آن معنا نیست که کارگردان مجبور است در مورد آنچه نشانمان می‌دهد به هیچ گزینشی دست نزند، بلکه به آن معناست که این گزینشها دیگر بر پایه یک ساختار دراماتیک از پیش موجود نیست. از این دیدگاه جدید،

۱. Richard Baschart (۱۹۸۴-۱۹۹۴)، بازیگر امریکایی.

* نک: مقاله «دومینیک اوبیه» در کایه دو سینما، شماره ۴۹.

** این نکته در مورد فصلی که از فیلم حذف شده صادق است.

درونش بنیان می‌گیرد، همچون انرژی مرتعش‌کننده در درون جسمی مرتعش. قهرمان فللینی تکامل نمی‌یابد، تغییر می‌کند و سرانجام همچون کوه یخی که مرکز ثقل شناوری‌اش زیر آب رفته است واژگون می‌شود.

چشم در چشم

برای نتیجه‌گیری و برای اینکه کمال اضطراب‌آور شبهای کایریا را در یک جمله فشرده سازم، می‌خواهم آخرین غای فیلم را تجزیه و تحلیل کنم. به نظر من این غما، وقتی همه موارد را در نظر بگیریم، جسورانه‌ترین و نیرومندترین غما در همه آثار فللینی است. کایریا که همه چیزش — پولش، عشقش، ایمانش — را از دست داده، اینک تهی گشته و نومید کنار جاده ایستاده است. گروهی دختر و پسر آوازخوانان و رقص‌کنان به صحنه می‌آیند و دور می‌شوند، و کایریا از ژرفای تهی‌گشتگی‌اش آرام آرام به شور زندگی بازمی‌گردد؛ باز لبخندی بر لب می‌آورد؛ و دیری نمی‌گذرد که او نیز به رقص درمی‌آید. تصورش آسان است که این پایان، که همه اعتراضهای راست‌نمایی را نادیده می‌گیرد، چقدر مصنوعی و غادین می‌بود اگر فللینی موفق نشده بود با استفاده از یک شگرد کارگردانی، فیلمش را به سطح والاتری برساند؛ این شگرد بارقه‌ای از نبوغ حقیقی است که ناگهان ما را به هذات‌پنداری با جلسومینا وامی‌دارد. اغلب نام چاپلین را

در رابطه با جاده ذکر می‌کنند، ولی هیچ‌گاه به مقایسه جلسومینا و چارلی (که ذاتاً کار دشواری است) به گونه‌ای متقاعدکننده نیندیشیده‌ام. نخستین غمایی که نه تنها هتزاز چاپلین است، بلکه همتای حقیقی بهترین نوآوری‌های اوست همین غمای پایانی شبهای کایریا است که در آن جولیتا ماسینا به سوی دوربین برمی‌گردد و نگاهش با نگاه ما تلاقی می‌کند. تا جایی که من می‌دانم، چاپلین تنها کسی در تاریخ سینماست که از این حرکت به گونه‌ای نظام‌مند و موفق استفاده کرده است، حرکتی که همه کتابهای فیلمسازی آن را یک صدا محکوم می‌کنند. البته اگر هنگامی که کایریا به چشمانان خیره می‌شود، چنان می‌نمود که به حقیقت غمایی دست یافته است، کاربردش نابجا می‌بود. ولی ظرافت این بارقه نبوغ کارگردانی در این است که نگاه کایریا چند بار به دوربین می‌افتد ولی کاملاً بر روی آن ثابت نمی‌ماند. به پاس این شکوه ابهام، چراغهای سالن روشن می‌شود. بی‌تردید، کایریا هنوز قهرمان ماجراهایی است که در جایی در آن سوی پرده زندگی می‌کند، ولی حال باز ما را فرا می‌خواند، با نگاهش دعوت‌مان می‌کند که در جاده‌ای که می‌خواهد در آن گام بگذارد دنبالش برویم. این دعوت چنان عقیقانه و مؤدبانه و تلویحی است که می‌توانیم وانمود کنیم خطابش به کسی دیگر بوده است. در عین حال، این دعوت چنان صریح و مستقیم است که ما را از نقش تماشاگر بیرون می‌آورد.

در دفاع از روسلینی

نامه‌ای به گوئی‌دو اریستارکو سردبیر سینمانو^۱

اریستارکوی عزیز،

مدتی است که قصد دارم بنشینم و این سطور را بنویسم، ولی این کار را ماه‌ها به تعویق انداخته‌ام، زیرا اهمیت موضوع و شاخ و برگ‌های فراوانش مرا به تعلل واداشته است. نیز می‌دانم که آگاهیه‌ای نظری لازم را ندارم، این را در مقایسه با جدیت و تلاشی می‌گویم که منتقدان چپ‌گرای ایتالیایی برای بررسی عمق نواقع‌گرایی به خرج می‌دهند. هرچند من نواقع‌گرایی را از همان بدو ورودش به فرانسه گرامی داشته‌ام و از آن زمان تاکنون بهترین نظرات انتقادیم را بی‌شائبه نشارش کرده‌ام، نه می‌توانم مدعی نظریه‌ای منسجم شوم که با نظریه شما برابری کند و نه می‌توانم جایگاه این پدیده نواقع‌گرایی را بخوبی و اطمینان شما در تاریخ و فرهنگ ایتالیا مشخص سازم. به علاوه، اگر این نکته را در نظر بگیرید که به نظر من عبث است اگر بخواهم ایتالیایی‌ها را در مورد سینمای خودشان راهنمایی کنم، برایتان مشخص خواهد شد چرا تاکنون نتوانسته‌ام این دعوت شما را پاسخ دهم که از من خواسته بودید در مجله سینما نو^۱ در زمینه دیدگاه انتقادی شما و همکارانتان درباره برخی از فیلمهای اخیر بحث کنم.

میل دارم پیش از ورود به بحث اصلی خاطر نشان کنم که تفاوت دیدگاه برحسب تفاوت ملیتها، حتی در میان منتقدان یک نسل که همه چیزشان در یک ردیف است، امری است متواتر. برای نمونه، ما در مجله کایه دو سینما این مسئله را با نویسندگان سایت‌اند ساند^۲ تجربه کردیم، و بی‌هیچ شرمساری می‌گویم که چون دیدم لیندزی اندرسون^۳ فیلم کلاهخود طلایی^۴ ساخته ژاک بکر^۵ را که در فرانسه شکست خورد بسیار نواخته

است، در دیدگاهم تجدید نظر کردم و در فیلم محاسنی دیدم که قبلاً از چشم پنهان مانده بود. حقیقت این است که چه بسا قضاوت یک بیگانه به راه خطا باشد، زیرا با زمینه پدیدآورنده فیلم آشنایی ندارد. برای نمونه، موفقیت فیلمهای دوویو^۶ یا مارسل پانیول در خارج از فرانسه آشکارا ناشی از بدفهمی است. منتقدان خارجی در این فیلمها تصویری از فرانسه می‌یابند و می‌ستایند که به نظرشان «کاملاً نمایانگر» این کشور است، و این «اشتیاق به مناظر بیگانه» را با ارزش آن فیلمها به عنوان فیلم اشتباه می‌گیرند. می‌دانم که پیامد این اختلافها کم اهمیت است و گمان می‌کنم موفقیت برخی از فیلمهای ایتالیایی در خارج از این کشور، که به نظر من شما بحق با آن برخوردی معمولی دارید، ناشی از همین بدفهمی باشد. با این حال، فکر نمی‌کنم این سخن درباره فیلمهایی که مخالفت ما را، حتی با نواقع‌گرایی به طور کلی، برانگیخته‌اند صادق باشد.

در آغاز، گمان کنم شما هم قبول دارید منتقدان فرانسوی که در ابتدا با شور و شوق فراوان به تجدید از فیلمهای ایتالیایی پرداختند اشتباه نمی‌کردند، زیرا امروز این فیلمها، در هردو سوی آلپ، افتخاری برای سینمای ایتالیا به حساب می‌آیند. من که به خودم دلخوشی می‌دهم، زیرا در زمره چند تن منتقدی بودم که تولد دوباره سینمای ایتالیا را مدیون

1. *Cinema Nuovo*

2. *Sight and Sound*

3. *Lindsay Anderson*

4. *Casque d'or*

5. Jacques Becker (۱۹۶۰-۱۹۰۶)، کارگردان فرانسوی.

6. Julien Duvivier (۱۹۶۷-۱۸۹۶)، کارگردان فرانسوی.

نوآوریِ خلافاً به‌ی آن‌ها را پدید آوردند که مستقیماً ناشی از روحیه‌ای است که معرف مکتب ایتالیاست. در زیر می‌کوشم دلیل آن را توضیح دهم.

ولی در آغاز باید اعتراف کنم از آن نوواقعگرایی که همه جنبه‌ها را فاقد است و فقط بر چیزی استوار است که یکی از جنبه‌های امروزی آن است نفرت دارم. زیرا این یعنی تسلیم کردن توان آینده آن به محدودیت‌های ماقدم. شاید علت این بی‌زاری، فقدان توانِ ذهنیِ نظری باشد. ولی به گمان خود علتش این است که هنر را لایق آزادیِ طبیعی می‌دانم. در دوره‌های بی‌محصولی، نظریه (تئوری) منبع خوبی برای تجزیه و تحلیل علل خشکسالی است و می‌تواند به ایجاد شرایط لازم برای زایش دوباره یاری رساند. ولی حال که سعادت داشته‌ایم شاهد شکوفایی سینمای ایتالیا در ده سال اخیر باشیم، فکر نمی‌کنید اگر بخواهیم قانونی وضع کنیم که بر مبنای نظریه باشد، خطرش بیش از نفعش است؛ منظورم این نیست که نباید دقیق و سختگیر بود. برعکس، فکر می‌کنم امروز بیش از هر زمانی به نقد دقیق و مستحکم نیاز داریم. ولی هدف این نقد باید آن باشد که مصالحه تجاری و عوام‌فریبی و پایین آوردن سطح توقع هنری تماشاگر را محکوم سازد، نه اینکه معیارهای زیبایی‌شناختی ماقدم را بر هنرمند تحمیل کند. به نظر من، کارگردانی که آرمانهای زیبایی‌شناختی‌اش به ما نزدیک است، ولی با این فرض شروع به کار می‌کند که فقط ده بیست درصد از این آرمانهای را در هر فیلمنامه تجاری که به تورش بخورد بگنجاند، کم‌ارزستر از کارگردانی است که چه خوب و چه بد فیلمهایی می‌سازد که مطابق با آرمانش است، حتی اگر برداشت او از نوواقعگرایی با برداشت ما یکی نباشد. اینک، شما از فیلم نخست به گونه‌ای عینی احساس رضایت کرده‌اید و آن را تا اندازه‌ای رها از مصالحه دانسته‌اید و به آن دو ستاره داده‌اید.

«نوواقعگرایی» می‌دانستیم، آن هم در روزهایی که مُد بود بگویند این اصطلاح اصلاً بی‌معناست. امروزه هم فکر می‌کنم این بهترین واژه برای تمایز بخشیدن به آثار خوب و خلافاً به سینمای ایتالیاست.

ولی درست به همین دلیل از شیوه‌ای که برای دفاع از آن در پیش گرفته‌اید دلتورم. اریستارکوی عزیز، آیا می‌توانم بگویم روش تسند شما در سینمانوو علیه برخی از گرایشهای نوواقعگرایی که آنها را ارتجاعی می‌پندارید مرا به هراس می‌اندازد؟ زیرا فکر می‌کنم ناخواسته لبه تیز چاقو را بر جایی گذاشته‌اید که زنده‌ترین و غنی‌ترین رگ سینمای شماست. من فیلمهایی را که از سینمای ایتالیا می‌ستایم گلچین کرده‌ام، ولی شما قضایای تنیدی روا داشته‌اید که به هر حال برای من پذیرفتنی است، زیرا شما خود ایتالیایی هستید. می‌فهمم چرا موفقیت فیلم نان، عشق، ردی^۱ [لونیجی کومنجینی، ۱۹۵۳] در فرانسه شما را می‌آزارد؛ واکنش شما همانند واکنش خود من در قبال فیلمهای دوویوبه درباره پاریس است. ولی از سوی دیگر، وقتی می‌بینم در موه‌ای آشفته جلسومینا به دنبال شهبش می‌گردید با آخرین فیلم روسلینی را هیچ می‌انگارید، ناگزیر نتیجه می‌گیرم که دارید زیر پوشش صداقتِ نظری، سرزنده‌ترین و امیدبخش‌ترین جوانه‌های چیزی را در غنچه می‌خشکانید که که اصرار دارم آن را نوواقعگرایی بنامم.

می‌گویند از موفقیت نسبی فیلم سفر در ایتالیا^۲ [روبرتو روسلینی، ۱۹۵۳] در پاریس، و حتی بیش از آن از شور و شوق غرب منتقدان فرانسوی در قبال آن، سر در نمی‌آورید. خود می‌دانید که فیلم جاده نیز در اینجا چه موفقیتی یافت. این دو فیلم درست سر بزنگاه به باری سینمای ایتالیا آمدند و آن را هم در نظر مردم عادی محبوب کردند و هم نزد روشنفکران — زیرا در یکی دو سال گذشته علاقه به فیلم ایتالیایی فروکش کرده بود. ولی دلایل موفقیت این دو فیلم از بسیاری لحاظ باهم تفاوت دارد. با این حال، این فیلمها اصلاً گسست از نوواقعگرایی یا حتی نوعی واپسگرایی به حساب نیامدند، بلکه احساس

1. *Pane, Amore e Fantasia*

2. *Viaggio in Italia*

نیست تا او را پیشاپیش از هنرمندی نوواقعگرا بودن محروم سازیم، بگذریم.

اما در واقع این حق را داریم تا نظرات اخلاقی با معنوی را که بیش از پیش در آثارش دیده می‌شود طرد کنیم، ولی حق طرد این نظرات به معنای طرد چارچوب زیبایی‌شناختی که این پیام در آن عرضه می‌شود نیست، مگر اینکه فیلمهای روسلینی را فیلمهای قضیه‌مند (*à thèse*) بدانیم، یعنی آنها را صرفاً غایبی کردن آرمانهای ماقدم به حساب آوریم. ولی واقعیت این است که هیچ کارگردان ایتالیایی دیگری را نمی‌توان یافت که در آثارش، هدف و قالب چنین رابطه نزدیکی داشته باشند، و من دقیقاً بر همین مبناست که نوواقعگرایی روسلینی را تعریف می‌کنم.

اگر اصطلاح نوواقعگرایی معنا داشته باشد — سوای تفاوتی که گذشته از توافق ابتدایی در مورد تأویل آن وجود دارد — در وهله نخست با نظامهای دراماتیک سنتی و نیز با دیگر انواع واقعگرایی در ادبیات و فیلم که با آنها آشنایم در تقابل است، زیرا مدعی است که واقعیت واجد «تمامیت» (*wholeness*) است. من این تعریف را، که هم صحیح می‌دانم و هم مناسب، از آمده آیفر (کایه دو سینما، شماره ۱۷) به وام گرفته‌ام. نوواقعگرایی توصیف واقعیت است در مقام یک کل، و از طریق خودآگاهی‌ای که می‌تواند اشیا را به صورت یک کل ببیند. نوواقعگرایی با زیبایی‌شناسی واقعگرایی پیش از آن و بویژه با طبیعت‌گرایی و حقیقت‌گرایی^۶ مخالف است، زیرا واقعگرایی آن بیشتر به نوعی روش ویژه برای مشاهده اشیا

ولی فیلم دوم را، بدون حق استیناف، به جهنم زیبایی‌شناختی تان روانه ساخته‌اید.

از نظر شما اگر روسلینی به جای ژندرک در آتش^۱ یا ترس^۲ فیلمی همچون ایستگاه آخر قطار^۳ یا امپروتود می‌ساخت، بی‌گمان کمتر سزاوار سرزنش می‌بود. قصدم این نیست که به قیمت آبروی لاتوآدا یا دسیکا از نویسنده رمان اروپا ۵۱ دفاع کنم. سیاست این سازش قابل دفاع است، البته تا اندازه‌ای؛ در اینجا نمی‌خواهم این سازش را تعریف کنم، ولی به نظرم استقلال روسلینی به اثرش چنان انسجام سبکی و وحدت اخلاقی می‌دهد که در سینما بسیار نادر است، و ما را وامی‌دارد تا حتی پیش از ستایش این اثر آن را محترم بشماریم.

ولی امیدم به این نیست که او را بر پایه چنین زمینه‌های روش‌شناختی (*methodological*) تعریف کنم. در عوض، سخنم را به جانبداری او بر فرضیه‌ای متکی می‌سازم که بحث حاضر بر آنها استوار است. آیا روسلینی اصلاً نوواقعگرا بوده است و آیا هنوز هم هست؟ گمان می‌کنم بپذیرید که بوده. به این ترتیب، آیا نقش فیلمهای دم شهر بی‌حفاظ و پایتاز در منشأ و تکامل نوواقعگرایی جای انکار دارد؟ ولی شما می‌گویید در آلمان سال صفر نوعی «واپسگرایی» دیده می‌شود که آغاز قطعی‌اش با استرومبولی^۴ و گلهای سن فرانچسکو^۵ (فرانچسکو وردست خدا) بوده و در اروپا ۵۱ و سفر در ایتالیا به فاجعه تبدیل شده است.

ولی اساساً چه چیزی از این روند زیبایی‌شناختی را قابل نكوهش می‌دانید؟ در این روند، توجه به واقعگرایی اجتماعی بیش از پیش کاهش می‌یابد و کمتر از پیش رویدادهای روزمره زندگی، به گونه‌ای انکارناپذیر، در خدمت ارائه یک پیام اخلاقی آشکار درمی‌آید — پیامی اخلاقی که بسته به میزان بدنهادی فرد، او را به هذات‌پنداری با یکی از دو گرایش عمده سیاسی ایتالیا وامی‌دارد. نمی‌خواهم بحث به این سطح تردیدآمیز فروغلتد. حتی اگر روسلینی در واقع گرایشهای دموکرات مسیحی داشته است (و تا جایی که من می‌دانم در این خصوص هیچ مدرک جمعی یا فردی در دست نیست) این کافی

1. *Giovanna d'Arco al rogo*

2. *La Pauna*

۳. *Stazione Termini* (در تهران: از دست رفته).

4. *Stromboli*

5. *Fioretti di San Francisco*

۶. *Naturalism and Verism*. نک. «نوواقعگرایی و پدیدارشناسی». نوشته آمده آیفر. کایه دو سینما، شماره ۱۷، ص ۵۲. این مقاله در کتاب گنگو به تصاویر (انتشارات Cerf) اثر آیفر نیز آمده است. — ه. گ.

مربوط است تا به انتخاب موضوع. اگر اجازه بدهید می‌گویم آنچه در پائیزا واقع‌گرایانه است همانا نهضت مقاومت ایتالیاست، ولی آنچه نوواقع‌گرایانه است کارگردانی روسلینی است — یعنی شیوهٔ نمایش رویدادها، نمایشی که در عین حال هم حذفی (elliptic) است و هم ترکیبی (synthetic).

به بیان دیگر، نوواقع‌گرایی بنا به تعریف از تجزیه و تحلیل سیاسی، اخلاقی، روان‌شناختی، منطقی یا اجتماعی شخصیتها و کردارشان می‌پرهیزد. این مکتب، واقعیت را همچون یک کل می‌نگرد که مطمئناً فهم‌ناپذیر نیست ولی تفکیک‌ناپذیر است. به همین دلیل است که نوواقع‌گرایی، هر چند لزوماً ضد نمایش پرزرق و برق نیست (گرچه نمایش پرزرق و برق از هر لحاظ با آن بیگانه است)، دست‌کم اساساً ضد تئاتری است، ولی تا آن حد که بازیگری تئاتری بر این فرض استوار است که بازیگر احساساتی را که شخصیت در معرضشان قرار می‌گیرد و نیز مجموعه‌ای از نشانه‌های بیانی جسمانی را که طیف کاملی از مقولات اخلاقی را نمایند می‌سازد، مورد تجزیه و تحلیل روان‌شناختی قرار می‌دهد.

ولی این به آن معنا نیست که نوواقع‌گرایی محدود می‌شود به نوعی «مستندگرایی»^۱ تشخیص‌ناپذیر. روسلینی شور آن دارد که بگوید نه تنها عشق به شخصیتها بلکه به جهان واقعی همان‌گونه که هست، نقطهٔ مرکزی برداشت او از شیوه کارگردانی است. و دقیقاً همین عشق است که نمی‌گذارد آنچه را واقعیت به هم پیوند داده است، یعنی شخصیت و مکان را، از هم جدا کند. بنابراین، مشخصهٔ نوواقع‌گرایی پرهیز از اتخاذ جایگاهی در مقابل جهان نیست، حتی پرهیز از داوری دربارهٔ آن هم نیست، بلکه در حقیقت یک نگرش ذهنی خاص را از پیش فرض می‌کند: نوواقع‌گرایی هواره به واقعیت می‌نگرد، اما واقعیت آن‌چنان که از طریق هنرمند دیده می‌شود، آن‌گونه که از طریق خودآگاهی هنرمند انکسار می‌یابد — ولی از طریق خودآگاهی به مثابه یک کل، و نه صرفاً از طریق قدرت استدلال او یا احساسات یا باورهایش — و از عناصر

تفکیک‌ناپذیرش دوباره شکل می‌گیرد. بگذارید این طور بگویم: هنرمند واقع‌گرای سنتی — مثلاً زولا — واقعیت را به بخشهایی تقسیم می‌کند و دوباره از آنها ترکیبی تازه می‌سازد، ترکیبی که تعیین‌کنندهٔ نهایی‌اش برداشت اخلاقی او از جهان است، در حالی که خودآگاهی کارگردان نوواقع‌گرا، واقعیت را از صافی می‌گذرانند. بدون شک، خودآگاهی او، همچون خودآگاهی هرکس دیگر، واقعیت را به مثابه یک کل نمی‌پذیرد، ولی گزینشی که صورت می‌گیرد نه منطقی است نه روان‌شناختی، بلکه هستی‌شناختی است، به این معنی که تصویری که از واقعیت ارائه می‌دهد باز یک کل است — درست همان‌گونه که یک عکس سیاه و سفید تصویری از واقعیت نیست که ابتدا خرد شده باشد و سپس «بدون رنگ» کنار هم قرار گرفته باشد، بلکه اثر حقیقی واقعیت است، نوعی قالب نوری است که رنگ در آن هیئت نمی‌یابد. میان شیء و تصویر عکاسی آن، این همانی هستی‌شناختی برقرار است.

شاید با مثالی از فیلم مفر در ایتالیا سخن را بهتر بفهمانم. البته درست است که تماشاگر زود از این فیلم سرخورده می‌شود، زیرا بخش ناپل را ناقص نشان می‌دهد. این واقعیت فقط بخش کوچکی است از واقعیتی که می‌شد به تصویر درآید، ولی همین مقدار اندکی که تماشاگر می‌بیند — مجسمه‌های درون موزه، زنان باردار، حفاری در پمپئی، بحث پایانی مراسم سنت ژانوار یوس^۲ — همان کیفیت کل را دارد و به نظر من ضروری است. این، ناپلی است که از «صافی» خودآگاه قهرمان زن فیلم گذشته است. عربانی و محدودیت چشم‌انداز فیلم به این دلیل است که خودآگاه یک بورژوازی معمولی نیز دچار فقر معنوی است.

۱. Documentarism، به گفتهٔ آمده آیزر یعنی «رهیافتی انفعالی که ادعا می‌کند واجد عینیت غیرشخصی است». — ه. گ.

۲. St. Januarius، یکی از شهادت آغاز مسیحیت. بدتش به ناپل آورده شد، جایی که خونش در ظرف شیشه‌ای کوچکی نگهداری می‌شود. می‌گویند در روزهای معینی از سال این خون حالت سیال می‌یابد، این روزها هنگام مراسم Neopolitan است. — ه. گ.

فیلم نواقعگرا نیز معنایی دارد. ولی این معنا متأخر (a posteriori) است، تا جایی که امکان می‌دهد آگاهان از یک واقعیت به واقعیت دیگر و از یک بخش واقعیت به بخش دیگر بروند، درحالی که در ترکیب بندی هنری کلاسیک، معنا ماقدم است؛ یعنی خانه از پیش در آجر متصور است.

اگر این تجزیه و تحلیل درست باشد، نتیجه می‌گیریم که واژه نواقعگرایی را نباید به مثابه اسم به کار برد، مگر برای مشخص کردن کارگردانان نواقعگرا به عنوان یک گروه. نواقعگرایی به خودی خود وجود ندارد. بلکه فقط کارگردانان نواقعگرا وجود دارند — خواه مادیگرا باشند، خواه مسیحی، خواه کمونیست، خواه هر چیز دیگر. و سکونتی در زمین می‌لرزد که فراخوانی به دگرگونی اجتماعی است، نواقعگراست؛ روسلینی نیز در گلهای سن فرانچسکو که واقعیتی کاملاً معنوی را تصویر می‌کند، نواقعگراست. صفت نواقعگرا را فقط از کارگردانی دریغ می‌کنم که، برای تحریک من تماشاگر، آنچه را واقعیت به هم پیوند داده است از هم جدا می‌کند.

بنابراین، به نظر من فیلم سفر در ایتالیا نواقعگراست — حتی بیش از مثلاً فیلم طلای ناپل^۱ که آن را بسیار می‌ستایم، ولی واقعگرایی‌اش، به رغم بارقه‌های واقعگرایانه بسیار که می‌خواهند ما را دربرگیرند، اساساً روان‌شناختی و تا اندازه‌ای تئاتری است.

حتی از این هم فراتر می‌روم و می‌گویم روسلینی بیش از همه کارگردانان ایتالیایی در جهت گسترش مرزهای زیبایی‌شناسی نواقعگرا تلاش کرده است. پیشتر گفتم که چیزی به نام نواقعگرایی ناب وجود ندارد. نگرش نواقعگرا، آرمانی است که هرکس می‌تواند کمابیش به آن نزدیک شود. در همه فیلمهایی که نواقعگرا خوانده می‌شوند باز رد پای واقعگرایی سنتی — نمایشی یا دراماتیک یا روان‌شناختی — دیده می‌شود. همه این فیلمها را می‌توان به اجزای زیر تقسیم کرد: واقعیت

با این حال، ناپل این فیلم جعلی نیست (ولی ناپل که در یک فیلم مستند سه ساعته تصویر می‌شود شاید جعلی باشد) بلکه چشم‌اندازی ذهنی است که در عین حال هم عینیت یک عکس واضح را دارد و هم ذهنیت خودآگاهی ناپ شخصی را. حال درمی‌یابیم نگرشی که روسلینی به شخصیت‌هایش و محیط جغرافیایی و اجتماعی‌شان دارد، با یک واسطه، نگرش قهرمان زن به ناپل است — با این تفاوت که آگاهی روسلینی از آن هنرمندی فرهیخته است، و به نظر من، از آن هنرمندی است با شور و نشاط معنوی کم‌نظیر.

عذر می‌خواهم که با استعاره پیش رفتم، چون فیلسوف نیستم و نمی‌توانم مقصودم را به شیوه‌ای مستقیم‌تر بیان کنم. به همین دلیل به یک مقایسه دیگر توسل می‌جویم. می‌خواهم بگویم که شکل‌های کلاسیک هنر و واقعگرایی سنتی همان‌گونه پی‌ریزی می‌شوند که ساختمانها و بناها با آجر و سنگ. در این مورد، بحث بر سر کاربرد این عبارتها یا زیبایی ظاهری‌شان یا تناسب کامل آجرها با پی‌ریزی بناها نیست. واقعیت آجر بیشتر در صورت (فرم) و استحکامش نهفته است تا در ترکیبش. حتی به ذهنان هم نمی‌رسد که آجر را مشتی خاک رس بدانیم، زیرا ترکیب خاص موادش اهمیت چندانی ندارد. نکته مهم این است که ابعادش مناسب است. آجر واحد بنیادین عبارت است. علتش هم صورت آن است. همین استدلال درباره سنگ‌های تشکیل‌دهنده پل صادق است. این سنگ‌ها چنان در کنار هم قرار می‌گیرند که قوسی را تشکیل می‌دهند. ولی سنگ‌هایی که در مسیر رودخانه پراکنده‌اند، همیشه در حال و آینده چیزی جز سنگ نیستند و هنگامی که از یکی به دیگری می‌پریم تا به آن سوی رود برویم، واقعیت‌شان به عنوان سنگ تغییر نمی‌کند. اگر آنها در این مورد همان کاری را می‌کنند که پل می‌کند به این دلیل است که ما ذکاوت‌مان را به کار گرفته‌ایم و از ترتیب تصادفی‌شان استفاده کرده‌ایم؛ یعنی عنصر حرکت را افزوده‌ایم، که نه ماهیتشان را تغییر می‌دهد و نه صورتشان را، ولی معنا و کاربردی موقتی به آنها می‌بخشد. به همین ترتیب،

1. L' Oro di Napoli

مستند به اضافه چیزی دیگر. این چیز دیگر، زیبایی تجسمی تصاویر، مفهوم اجتماعی، شعر، کمدی و مانند آن است. بی‌پرده است اگر در آثار روسلینی به دنبال چنین تمایزی در رویداد و تأثیر نیت‌مند بگردیم. در فیلمهای او چیزی از ادبیات یا شعر یا حتی نشانی از «امر زیبا» به تعبیر صرفاً خوشایند کلمه وجود ندارد. روسلینی، واقعیتها را کارگردانی می‌کند و جهت می‌دهد. انگار شخصیتهايش را اهریمن حرکت تسخیر کرده است. در فیلمهای او، برادران کوچک سن فرانسیس ظاهراً برای ستایش خداوند راهی جز مسابقه دو نیافته‌اند. و درباره حرکت جن‌زده‌وار پرک فیلم آلمان سال صفر به سوی مرگ چه می‌توان گفت؟ برای روسلینی جوهر واقعیت انسان عبارت است از ایما و اشاره و تغییر و حرکت جسمانی. یعنی شخصیت‌های او از مکانی که در آن حرکت می‌کنند بیشتر تأثیر می‌پذیرند تا بر آن تأثیر بگذارند.

دنیای روسلینی دنیای کردار ناب است، اعمالی که به خودی خود اهمیتی ندارند، ولی راهی را (که انگار برای خداوند هم مجهول است) برای آشکار ساختن ناگهانی معنایشان هموار می‌سازند. این نکته درباره معجزه فیلم سفر در ایتالیا مصداق دارد: معجزه‌ای که دو شخصیت اصلی آن را نمی‌بینند و حتی از چشم دوربین هم تقریباً پنهان است، و در هر حال مبهم است (زیرا روسلینی ادعا نمی‌کند که این حتماً یک معجزه است، بلکه فقط سر و صدا و حرکاتی است که مردم در هنگام معجزه از خود بروز می‌دهند)، ولی تأثیرش بر خودآگاه شخصیتها چنان است که انگار می‌خواهد فوران نامنتظره عشقشان به یکدیگر را تشدید کند.

به عقیده من، هیچ‌کس به اندازه نویسنده رمان اروپا ۵۱ در

خلق ساختاری زیبایی‌شناختی که در نتیجه استحکام، تمامیت و شفافیتش کاملاً مناسب جهت رویدادها باشد موفق نبوده است؛ ساختاری که روسلینی پدید آورده چیزی جز خود رویداد را در معرض دید تماشاگر قرار نمی‌دهد. این ساختار، اجسامی را به یاد می‌آورد که هم به صورت بی‌شکل وجود دارند و هم به صورت بلورین. هنر روسلینی در این است که می‌داند چه باید بکند تا آنچه را ضروری‌ترین و ظریف‌ترین شکل واقعیت‌هاست، به آنها ببخشد — نه لطیف‌ترین، بلکه واضح‌ترین و بی‌واسطه‌ترین و قطعی‌ترین شکل. نواقعی‌گرایی در روسلینی، سبک و منابع تحریف را می‌یابد. توجه به واقعیت به این معنا نیست که غودها را بر روی هم توده کنیم. بلکه برعکس، به این معناست که باید غودها را از آنچه غیر ضروری است بپیراییم تا در این سادگی به تمامیت برسیم. هنر روسلینی خطی و ملودیک است. در حقیقت، برخی از فیلمهایش به طرح (sketch) می‌مانند: در خط، بیش از آنچه واقعاً ترسیم می‌شود نهفته است. ولی این صراحت و وضوح خط را باید به نبود قریحه ابداع نسبت داد یا به تنبلی؟ در مورد ماتیس نیز می‌توان همین را گفت. شاید روسلینی بیشتر استاد ترسیم خط است تا نقاش. بیشتر داستان کوتاه‌نویس است تا رمان‌نویس. ولی در هنر نه سلسله‌مراتب گونه‌ها (ژانرها) بلکه فقط سلسله‌مراتب هنرمندان در میان است.

اریستارکوی عزیز، انتظار ندارم متقاعد شده باشی. در هر حال، هیچ‌گاه فقط با استدلال نمی‌توان بر دیگری غلبه یافت. اغلب ایمانی که در استدلال نهفته است مهمتر است. اگر فقط ایمان من (که در آن بازتابی از ستایش همکاران منتقدم را به روسلینی خواهی یافت) دست کم بتواند ایمان تو را برانگیزد، راضی خواهم بود.

اسطوره مسیو وردو^۱

یک فقره در دفترچه‌اش به قیمت از دست دادن جاننش تمام نمی‌شد. مگر اینکه ماجرای مالی با اهمیت جهانی در کار می‌بود. وردو که در اثر سقوط ناگهانی سهام در وال استریت تقریباً ورشکست شده و به وضعیت سهام‌گذاران جزء و بی‌اقبال تنزل یافته بود، هنوز می‌توانست دخلش را به خرجش برساند، البته با کمی صرفه‌جویی. ولی شیئی تصمیم می‌گیرد که ماجرا را پایان بخشد. پلیس دستگیرش نمی‌کند، بلکه او خودش را تسلیم می‌کند، و بزودی خواهیم دید که چرا و چگونه.

آسان می‌توان حدس زد که عامه مردم از کدام جنبه‌های مسیو وردو انتقاد خواهند کرد. مجله *La Revue des Temps Modernes* فهرست کاملی از این موارد را در مقاله‌ای منتشر کرده است و این بدفهمی‌ها تقریباً همه چیز را دربرمی‌گیرد. خاتم‌نویسنده این مقاله انتقادی اظهار می‌دارد که این اثر چاپلین نخست مأیوس‌کننده ساختن است، زیرا از نظر ایدئولوژیکی و روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی بی‌انجام است. «جنایات مسیو وردو نه به خاطر دفاع از خویش است و نه برای تلافی بی‌عدالتیها، نه برخاسته از آرزویی زرف است و نه از میل به بهبود جهان پیرامون. غم‌انگیز است که چنین نیرویی صرف

تنها مدرک محکومیت و اعدام لاندرو^۲ (که اسطوره‌شناسی عامیانه دوبهل و رقیق‌القلب به او سر دوگامی^۳ لقب داده بود) و تنها سندی که جرمش را اثبات کرد، دفترچه کوچکی بود که حسابهایش را در آن می‌نوشت. وی در این دفترچه، مخارجش را بادقت و وسواس فراوان نوشته بود. در این دفترچه در پایان مخارج هر سفر دو نفره به شهر کوچکی در نرماندی که وی در آنجا خانه روستایی ساکت و آرامی داشت، هزینه دو بلیت قطار نوشته شده بود — یک بلیت دوسره و یک بلیت یکسره. واضح است از این نکته می‌شد دریافت که از پیش نقشه‌ای در کار بوده است. این بی‌احتیاطی لاندرو، سرش را به باد داد. بنابراین می‌بینیم اگر نظم و ترتیب از حد معینی فراتر برود می‌تواند شخص را به مخاطره اندازد. مایه شکست لاندرو، خونسردی خارق‌العاده‌اش بود. اگر او به جنایت بیش از قبض لباسشویی یا حساب بقالی اهمیت نمی‌داد، شاید مخارج متوسط جنایت‌هایش را در دفترچه‌ای کلی می‌نوشت. اینکه می‌خواست همه چیز را دقیق و کامل ضبط کند باعث شد تا نقصی جزئی در کارش پیدا شود که اگر نقص در کار نبود جنایت کامل می‌بود. به علاوه، حقیقت این است که لاندرو هیچ بهره‌ای از تخیل نداشت که بتواند کار و پشهای آبرومندانه و بی‌سروصدا در پیش بگیرد. ولی اگر فقط همین یک مورد را در نظر بگیریم، نمی‌توانیم لاندرو و وردو را باهم مقایسه کنیم. جنون ضبط دقیق حساب و کتاب، نشانه‌ای از پستی است. ولی ذهن مسیو وردو گترده‌تر و آزادتر است. دقت فراوانی که در جنایت‌هایش اعمال می‌کرد، دستگیری‌اش را ناممکن ساخته بود، ولی دقت او نقیضنده بارقه‌ای از خیال‌پردازی و روحیه ماجراجویی نیست. به علاوه، وردو در کار معامله سهام بود و ضبط بی‌ملاحظه

۱. فیلم مسیو وردو را که لژیون آمریکایی در ایالات متحده ممنوع کرده بود، نمایش محدودی یافت و زود از پرده‌ها برداشته شد. این فیلم در اروپا با شکست تجاری رویه رو شد. — ه. گ.

2. Landru

۳. Sire de Gambias، مالک گامبیا، که در منطقه سن — ل — آواز واقع است و قلعه زیبایی متعلق به سده هفدهم در آن قرار دارد. این قلعه کمتر به این لحاظ و بیشتر به خاطر قلعه‌ای معروف است که لاندروی ریش‌آبی در آن مرتکب شد. — ه. گ.

رمان، سوای همه چیز، فقط مسئله طول زمان مطرح است. از سوی دیگر، چارلی هر فیلمی را که در آن ظاهر شود، تعالی می‌دهد.

آندرو مالرو نقل می‌کند در شبی از شبهای هزار و یک شب در جایی دیده است که بهترین فیلم چاپلین را بر دیوار سفیدی که در پایش چندین گربه خوابیده بودند، نمایش می‌دادند و مار عجیبی که از نوارهای کهنه فیلم ساخته شده بود اینجا و آنجا برمی‌جهید. این اسطوره در آنجا به نابترین صورت تجلی یافته بود.

فلیکس گربه یا میکی ماوس بیشتر می‌توانند بر هستی چارلی پرتو بیفکنند تا نمایشنامه‌های انسان‌گرای یا تارتوف مولیر. در حقیقت، سینا نیز مانند کمدیهای مصور، وودویل، سیرک و کمدی دلارته قهرمانانی دارد با ظاهر و ویژگیهای مشخص، و عامه مردم دوست دارند این قهرمانان را هفته به هفته در ماجراهایی تماشا کنند که به رغم تنوعشان، همیشه برای یک نفر رخ می‌دهد. با این حال، فکر می‌کنم بهتر است از مقایسه شتابزده و سطحی بپرهیزیم. ابتدا باید برای مرتبه و صورت وجودی شخصیتها پایگانی قائل شویم و بدون فهم نحوه تکامل شخصیتها نمی‌توان واقعاً از اسطوره سخن گفت. چارلی، محصول کمدیهای مک سینیت بود و در این فیلمها نقشی کم اهمیت‌تر از فتی آرباکل^۲ داشت. ولی کارهایش ژرفایی استثنایی، جاذبه‌اش نوعی باورپذیری خاص و رفتارش ثباتی داشت که چیزی وامدار روان‌شناسی یا ناهنجاری جسمانی نبود، در نگاهش جادویی نهفته بود که او را از عروسکهای خیمه‌شب‌بازی دور و برش متمایز می‌ساخت — و همه اینها آینده‌ای ویژه را برایش رقم می‌زد. در کمتر از پانزده سال، این مرد کوتاه‌قد با کت مسخره و سبیل کوچک دوزنقه‌ای و عصا و کلاه لبه‌دار به

شده بی‌آنکه به کار اثبات چیزی بیاید، نه فیلمی کمدی حاصل آمده نه فیلمی با دلالت‌های اجتماعی، ولی مهمترین مسائل را پنهان داشته است.»

این بدفهمی قابل توجه باعث می‌شود که میو وردو برای سه چهارم مردم به صورت کتابی سر بسته باقی بماند. زیرا نمی‌دانند با چه فیلمی مواجه‌اند، کمدی یا فیلمی قضیه‌مند؟ آیا هدف این فیلم اثبات یا حتی تشریح چیزی است؟ مارکسیست‌ها چاپلین را محکوم می‌کنند که بدبین است و پیامی را که گمان می‌کنند از زمان فیلم عصر جدید به آنان مدیون است بروشنی ارائه نکرده است. به این ترتیب، تحریف ادبی و سیاسی دست به دست هم می‌دهد. طرفداران هنر کلاسیک با مبنای روان‌شناختی، با کسانی که نگرش سیاسی دارند به توافق می‌رسند، در حالی که هر دو گروه از درک ضرورت شگفت‌انگیز میو وردو — یعنی ضرورت اسطوره — ناتوان‌اند.

همین که میو وردو را به اسطوره چاپلین پیوند دهیم، همه چیز روشن و منظم و متبلور می‌شود. پیش از هر «شخصیت» و پیش از داستان منسجم و معین زندگی که رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان سرنوشت‌اش می‌نامند، شخصی وجود دارد به نام «چارلی». وی شکل (فرم) سیاه و سفیدی است چاپ شده بر نیترا ترقه فیلم. این شکل آن قدر انسانی هست که بتواند توجه و همدلی ما را برانگیزد. تداوم ظاهر و رفتار او چنان است که هستی‌اش را معنا می‌بخشد و به هستی مستقل چیزی دست می‌یابد که، نه بدون ابهام، «شخصیت» نامیده می‌شود. می‌گویم ابهام، چون واژه «شخصیت» به آدمهای رمان نیز اطلاق می‌شود. ولی چارلی، شاهزاده خانم کِلو^۱ نیست. بالاخره باید تصمیمی قاطع گرفت و چارلی و مراحل تکاملش را از مقایسه‌های غریبی که با مراحل تکامل مولیر می‌کنند خلاص کرد. ظاهراً مردم گمان می‌برند با این مقایسه موجب افتخار چارلی را فراهم می‌کنند. شخصیت رمان یا نمایشنامه، سرنوشت‌اش در چارچوب همان یک اثر تحقق می‌یابد. البته نباید رمان دنباله‌دار به اشتباهان بیندازد، زیرا در این نوع

۱. *Princesse de Cleves*، رمانی نوشته مادام دولانایت (۱۶۹۳-۱۶۴۴)، که

آن را پیش‌قراول رمان روان‌شناختی می‌دانند. — ه.گ.

۲. Fatty Arbuckle (۱۹۳۲-۱۸۸۷)، بازیگر و کارگردان کمدین آمریکایی.

ممانده است و ندانسته کدام را برگزیند. واقعیت آن است که در این مورد، واقعگرایی به توهم افزوده می‌شود. در اینجا چارلی هواره حضور دارد، انگار که بر وردو برهم‌نمایی (سوپرایموز) شده است. زیرا وردو همان چارلی است. مهم این است که تماشاگران در لحظه مناسب بی‌هیچ تردیدی باز چارلی را بازشناسند؛ و این لحظه شکوهمند در آخرین غاست، جایی که وردو، چارلی مستعار، با لباس زندان میان مأموران اعدام است. ورودو، یا چارلی، به هیئت مخالف خود درآمده است؛ هیچ ویژگی از شخصیت سابق نیست که در اینجا وارونه نشده باشد، همچون دستکشی که پشت و رو شده است. به جای کت مسخره و کلاه لهدار و پوتینهای گشاد و عصای خیزران، کت و شلواری شیک و کراوات ابریشمی پهن و خاکستری و کلاه ظریف بافت و عصای دسته طلا قرار گرفته است. سیل کوچک دوزنقه‌ای، یعنی مهمترین وجه مشخصه‌اش، وجود ندارد. جایگاه اجتماعی چارلی و وردو اساساً متفاوت است؛ چارلی حتی وقتی میلیونر است همچنان بینوای جاودانی است؛ ولی وردو ثروتمند است. چارلی هرگاه قصد ازدواج دارد، طرفش سلیطه و حشمتاکی از آب درمی‌آید که می‌ترساندش و جیش را تا آخرین پنی خالی می‌کند. ولی وردوی چند زنه هیچ‌گاه به همرانش وفادار نیست، به تسلیم‌شان وامی‌دارد، می‌کشدشان و پولشان را به جیب می‌زند (جز در مورد زن جوان بیمار و زنی که از مسموم ساختنش منصرف می‌شود — بعداً به این دو مورد استثناء خواهیم پرداخت).

به علاوه، آشکار است که چارلی در رویارویی با جنس مخالف دچار عقده حقارت است، ولی وردو، دون ژوان موفق است. چارلی فیلم جویندگان طلا نازک‌دل و ساده‌دل است؛ وردو متنی‌باف و بدگمان است. چارلی را به هر تعداد عنصر مجزا که تقسیم کنیم، نقطه مقابل هریک را در وجود وردو خواهیم یافت.

می‌خواهم همه این ویژگیها را در یک جمله بگنجانم. چارلی اساساً آدمی است تطابق‌نیافته با اجتماع؛ وردو آدمی است با

بخشی از خودآگاه بشر تبدیل شد. از آغاز پیدایش جهان، هیچ اسطوره‌ای چنین پذیرش جهانشمولی نیافته است.

در اینجا میل ندارم به تفسیر این اسطوره بپردازم، زیرا مستلزم ارجاعات فراوان و گوناگون است؛ از روانکاوی شخص چارلز اسپنسر چاپلین گرفته تا نمادگرایی جهانی، از اسطوره‌شناسی یهود تا فرضیه‌های گوناگون درباره تمدن معاصر. چون از ظهور این اسطوره دیرزمانی نمی‌گذرد نمی‌دانم آیا می‌توان دیدگاهی منسجم و کلی درباره چارلی ارائه داد یا خیر؟ به اصطلاح روانکاوان، در وجود او حساسیت فراوانی فشرده شده است؛ در درون او ناخودآگاههای جمعی (collective unconsciousness) فراوانی ذخیره شده که فرصتهایی برای همانندسازیهایی (interassimilation) نهانی و نیرومند، برای پوششهای اسطوره‌شناختی چند لایه و مستحکم، برای دگرگونیهای کهن الگوها (archetypal)، و برای جهشهای (mutation) معنایی که هنوز از فهم ما به دور است، فراهم می‌آورد. ولی برای مقصود من کفایت می‌کند که فقط به چند عامل ثابت و نیز چند عامل متغیر در وجود چارلی اشاره کنم. و همان راهی را بروم که شخصیتش طی کرده، و در نبود شاه‌کلید، سه چهار نشانه‌ای را که پذیرش عام دارند ارائه دهم. مهمتر از همه، تلاش خواهم کرد این واقعیت را از نظرم دور ندارم که در اینجا با روندی اسطوره‌شناختی روبه‌رویم و من نیز باید نوشتنم را بر مبنای آن شکل بدهم.

اگر وردو «معنایی» دارد و بسادگی می‌توان آن را در چارلی دید، چرا باید بر پایه ایدئولوژی اخلاقی یا سیاسی یا اجتماعی دنبالش بگردیم؟ یا حتی با ارجاع به مقولات روان‌شناختی که برحسب عادت می‌پنداریم در شخصیت‌های تئاتری یا رمانها آشکار است؟

منتقدی که در بالا ذکرش رفت به شیوه بازیگری چاپلین ایراد می‌گیرد و او را متهم می‌سازد که نتوانسته از قالب کمیک شخصیت سابقش کاملاً خارج شود و میان تأویل واقعگرایانه‌ای که نقش وردو می‌طلبیده و قواعد شخصی «چارلی» سرگردان

را با وردو رودرو می‌بیند. دوباره غش می‌کند و این بار در آغوش خود وردو می‌افتد. وردو، دستپاچه، او را تحویل پلیس می‌دهد. این صحنه چند بار تکرار می‌شود تا اینکه سرانجام پیرزن بر ترسش غلبه می‌کند و موفق می‌شود با انگشت به وردو اشاره کند و او را لو بدهد. پلیس ناباورانه و درحالی‌که از تعجب دارد شاخ درمی‌آورد از او می‌پرسد «شما مسیو وردو هستید؟» وردو تعظیم مختصری می‌کند و می‌گوید «در خدمتم». غایب‌اند قانون و نظم، پیش از آنکه در دستبند زدن به او شتاب کنند، تردید می‌کند و نزدیک است به حالت غش بیفتد.

خوب است خواننده خودش را لحظه‌ای جای پلیس بگذارد. جامعه از همان لحظه‌ای که چارلی به دنیا آمده (ولی چگونه می‌توان زندگی او را با زمان اندازه گرفت؟)^۱ نیروی پلیس را واداشته است تا او را از آغوشش بیرون بیندازد. پلیسها را جامعه به کار گرفته تا در گوشه و کنار خیابانها، در باراندازهای خلوت و در میدانهای عمومی پس از ساعت تعطیلی به تعقیبش بپردازند. فرار ناشیانه و عجولانه‌اش همیشه مفهوم مبهمی از اقرار به خطا در خود دارد، خطایی که سزوار ضربه‌باتون است. در واقع، این مرد کوتاه‌قد با راه رفتن اردک‌وار، چندان در دسری برای پلیسها ایجاد نمی‌کند. موزی‌گری و زرنگی‌اش جز به انتقامهایی بی‌ضرر و جزئی یا سرقتهایی کم‌ارزش که برای ادامه بقایش انجام می‌دهد، نمی‌انجامد. او، قربانی سر به زیری بود که همیشه در آخرین لحظه فریشان می‌داد، ولی به خطای خودش نیز پی می‌برد. و ناگهان چارلی غیث می‌زند! دیگر نشانی از پی بردن به خطا نیست. حال، جامعه است که به ناآرامی مرموزی دچار می‌شود؛ البته جامعه خود را مقصر

تطابق بیش از اندازه، با وارونه کردن شخصیت، تمام دنیای چارلین به یک ضرب وارونه می‌شود. روابط چارلی با جامعه (و نیز با زنان که مضمون بنیادی و همیشگی آثار اوست) ارزش دیگری پیدا کرده است. برای نمونه، پلیسهایی که مایه ترس چارلیند، بسادگی از وردو فریب می‌خورند. وردو نه تنها از پلیسها نمی‌گریزد، بلکه بی‌آنکه مجبور باشد از دیدشان دور بماند، خطرشان را دفع می‌کند و هنگامی که بازی به آخر می‌رسد و تصمیم می‌گیرد خودش را تسلیم کند، پلیسها می‌ترسند. ولی این صحنه به نقلش می‌ارزد. شبی وردوی سالخورده و بی‌پول، زن جوانی را که نکشته و حتی از وضع دشواری نجات داده دوباره می‌بیند. زن برای سپاسگزاری و برای اینکه دلش می‌خواهد خوبی او را جبران کند او را به کاباره‌ای می‌برد. اینک، زن ثروتمند است و با یک سازنده اسلحه ازدواج کرده است — مردی که به گفته زن به رغم شغلش آدم دلپذیری است. آیا این پأس نهایی یا کسالت و خستگی است که وردو را وامی‌دارد تا نقطه پایانی بر همه این ماجراها بگذارد؟ وردو با صداقت و صمیمیت وانمود می‌کند که پیشنهاد باری زن را پذیرفته است، ولی پس از ترک او به کاباره بازمی‌گردد. زیرا در آنجا، در یک نظر، خویشاوندان یکی از قربانیانش را دیده است و آنان نیز او را شناخته‌اند. می‌داند که آنها به پلیس تلفن کرده‌اند و یکی دو دقیقه دیگر سر می‌رسند. وردو می‌تواند تاکسی بگیرد و از معرکه بگریزد، ولی در عوض خونسرد برمی‌گردد و با دشمن، پیرزن و نوه‌اش، روبه‌رو می‌شود. چارلی زود نیرنگی می‌زند و آن دو را در اتاقک نزدیک رختکن زندانی می‌کند. پلیس وارد صحنه می‌شود، کم‌کم جلو در اتاقک، که از داخلش سر و صدا و فریاد به گوش می‌رسد، جمعیتی گرد می‌آید. پلیسها حیرت‌زده آنجا ایستاده‌اند و در کنارشان وردوست که می‌تواند بدون جلب توجه بگریزد. ولی نه. او کنجکاو و خونسرد بر جای می‌ماند. در را به زور بازمی‌کنند، ولی طبیعتاً قاتلی در کار نیست. پیرزن هراسان که تقریباً غش کرده است، هوش و حواسش را بازمی‌یابد، و خود

۱. جالب است که این برداشت را مقایسه کنیم با جمله‌ای تقریباً همانند که جی. کی. چسترتون دربارهٔ دیکنز گفته است. به گفته او دیکنز بیش از ادبیات، اسطوره‌شناسی به وجود آورد. دیکنز نمی‌کوشد شخصیت‌هایش بشر باشند، بلکه همواره از آنان خدا می‌سازد «[شخصیت‌های دیکنز] مخلوقات هستند همچون پانچ و بابائونل، که همیشه در تابستانی جاودانی و بدون تغییر می‌زیند». — ه. گ.

بیچاره که برمی‌گردد [و نگاه خیره وردو را می‌بیند] قابل درک است.

طبیعی است که جامعه وردو را به مرگ محکوم می‌کند تا از شر این ماجرا به کلی خلاص شود و این لکه تنگ را از دامان خود بزداید. ولی جامعه نمی‌تواند بفهمد که اگر وردو حاضر شده خودش را به دست عدالت بسپارد به این دلیل است که قانون دیگر دستش به او نمی‌رسد، و دستگاه عدالت با دستگیری او می‌تواند به نفع خودش سروصدایی راه بیندازد. وردو از همان لحظه دستگیری به سرنوشت‌اش بی‌اعتناست. هنگامی که روزنامه‌نگار و کشیش در زندان به دیدارش می‌روند و کشیش از او می‌پرسد آیا می‌خواهد کاری برایش انجام دهد یا نه، دیگر مرزهای طنز و تجاهل کنار می‌رود. همه این صحنه‌های پایانی بی‌چون و چرا زیباست، نه فقط به خاطر کمال قالب دراماتیک، بلکه اساساً به دلیل نیروی موقعیت و خود شخصیت. وردو، سقراط‌وار، بر آخرین ساعت‌های عمرش حکم می‌راند، ولی کم‌حرف‌تر از سقراط است و با صبر حضورش جامعه را عاجز می‌سازد. جامعه آخرین مراسم را انجام می‌دهد - سیگار، جامی مشروب، ولی وردو نه سیگار می‌کشد نه مشروب می‌آشامد و این هدیه ناهنگام را با حرکتی خشک رد می‌کند. سپس یکی از درخشان‌ترین شیرین‌کاری‌های چاپلین را می‌بینیم که موجی از نبوغ در خود دارد. وی تغییر عقیده می‌دهد و با خود می‌گوید «تا حالا مزه مشروب را نچشیده‌ام!» و سپس با کنجکاوی آن را می‌چشد. لحظه‌ای بعد در نگاه درخشان و ناپایدار وردو، آگاهی به مرگ دیده می‌شود. نه ترس، نه شجاعت، نه تسلیم - البته این روان‌شناسی ابتدایی ناگزیر وارد بازی می‌شود - بلکه نوعی انفعال اراده که همه سنگینی این لحظه را با چیزی درهم می‌آمیزد که از بی‌اعتنایی و حقارت و حتی قطعیت انتقام درمی‌گذرد. فقط او دیرزمانی است که می‌داند آینده جامعه چه

نمی‌داند یا دست کم نمی‌پذیرد که مقصر است (ما نیز چنین چیزی را هرگز سراغ نداریم، زیرا جامعه ذاتاً فقط می‌تواند دبگران را متهم کند). ولی سرانجام چیزی غیرعادی در آغوش جامعه رخ می‌دهد. این امر حتی بیش از بی‌نظمی که جامعه معمولاً مجاز می‌شارد، آن را به اضطراب می‌اندازد. زنانی که ناپدید می‌شوند و این شخصیت گریزپا که، اگر وجود داشته باشد، این جنایتهای خوفناک و غیرقابل درک را به او نسبت می‌دهند، خودآگاه جامعه را آشفته می‌سازند - نه به این دلیل که نمی‌تواند جلوشان را بگیرد و تنبیه‌شان کند، بلکه عمدتاً به این دلیل که اینان از نوعی‌اند که جامعه تا حدی اهامشان را درمی‌یابد. جامعه در عوض با خشمی مقدس احساساتش را بروز می‌دهد، و این چیزی است که بر نیمه - خودآگاه مضطرب دلالت دارد. جامعه می‌داند که خودش مقصر است، ولی نمی‌تواند این حقیقت را اعلام کند. وقتی مسیو وردو برای هیئت منصفه توضیح می‌دهد آنچه انجام داده است کاربرد کاملاً دقیق قانون بنیادی روابط اجتماعی است، یعنی همان توصیه زندگی امروزی که می‌گوید «حساب حساب است کاکا برادر»، جامعه چهره می‌پوشاند و فریاد بر می‌آورد که «شرم‌آور است» و این فریاد را هرچه بلندتر سر می‌دهد، زیرا وردو درست به هدف زده است. حمله جامعه به مسیو وردو در هر حال بی‌رحمانه و وحشیانه است، زیرا نمی‌خواهد در او هجو خودش را ببیند، کاربرد خلاف (ad absurdum) قواعد بازی‌اش را ببیند. وردو، برعکس ک. در فیلم محاکمه^۱ [ویلهم پابست، ۱۹۴۸] (که چارلی به او نامربوط نیست)، با صرف حضورش جامعه را مقصر می‌نمایاند. جامعه دقیقاً نمی‌داند علت ناراحتی و اضطرابش چیست، ولی مادام که این مایه رسوایی در آغوشش وجود داشته باشد ناراحت و مضطرب خواهد بود. آنچه برای جامعه تأسف بار است این است که وردو بازی را خوب می‌داند و با استفاده از این آگاهی از دسترسش به دور می‌ماند. وردو گستاخی را به حدی می‌رساند که از بالای شانه پلیسی که دنبالش می‌گردد خیره به او می‌نگرد. ترس مأمور

خواهد بود و خودش را درگیر آن نمی‌سازد. اینک همه چیز پایان یافته است.

در صحنه بعد ورود را می‌بینیم که میان دو مأمور اعدام از حیاط زندان می‌گذرد. این مرد کوچک‌اندام در لباسهای دراز زندان، درحالی‌که دستهایش را از پشت بسته‌اند، با جست و خیز و پرش به سوی چوبه اعدام می‌رود. سپس عالیت‌ترین شیرین‌کاری، بی‌کلام ولی اشتباه‌ناپذیر، رخ می‌دهد، قطعه‌ای که کل فیلم را روشن می‌کند: ورود همان چارلی بوده! می‌خواهند چارلی را زیر گویوتین ببرند! احقها او را بجا نیاورده‌اند. چارلی برای اینکه جامعه را به محکوم ساختن این اشتباه جبران‌ناپذیر وادارد، صورت خیالی شخصیت متضادش را به خود گرفته بوده است. ورود، به معنای دقیق و اسطوره‌شناختی کلمه، «تجسم» چارلی است — و حتی می‌توان گفت عمده‌ترین و اصلیت‌ترین تجسم اوست. در نتیجه، میو ورود بی‌گمان مهمترین اثر چاپلین است. هنگام تماشای این فیلم، تکاملی نخستین مرحله‌ای را می‌بینیم که می‌تواند واپسین مرحله باشد. میو ورود بر دنیای چاپلین نور تازه‌ای می‌افکند و آن را نظام و اهمیت تازه‌ای می‌بخشد. حال می‌دانیم جاده‌ای که این مرد کوچک‌اندام عصا در دست از فیلمی به فیلم دیگر می‌پیاید، و برخی آن را جادهٔ یهودی سرگردان می‌دانند و برخی ترجیح می‌دهند آن را با «جادهٔ امید»^۱ یکی بدانند، به کجا ختم می‌شود. به حیاط زندان، که در مه صبحگاهی سپای مضحک گویوتین را در آن تشخیص می‌دهیم.

انتباه نشود، جنجالی که این فیلم در امریکا به پا کرد، فساد آشکار این شخصیت را دستاویز قرار داد. اما حقیقت این است که جامعه واکنش نشان داد، چون در وقار و آرامش مرگ ورود چیزی تهدیدکننده می‌دید. به گمان من، برای اینکه کل حقیقت را گفته باشم، چارلی یکبار به بر این موضوع غلبه کرد و از چنگالش گریخت و توانست جامعه را برای همیشه به اشتباه بیندازد؛ زیرا کافی نیست بگوییم این مسیر به چوبهٔ اعدام ختم می‌شود: چاپلین در یکی از زیباترین حذفهایش، پایان ماجرا را

نشان نمی‌دهد. تیغهٔ گویوتین فقط یک شیخ خیالی را سر خواهد برید. ظاهراً از تصویر مضاعف چارلی اعدام شده که لباسی سفید بر تن و دو بال کاغذی بر پشت دارد — همان بالهای کاغذی فصل رؤیا در فیلم پسر بچه — حدس می‌زنیم که چارلی با برهم‌نمایی می‌گریزد، بی‌آنکه مأموران اعدام متوجه شوند. حتی پیش از آنکه عمل مضحک اعدام صورت گیرد، چارلی در آسمانهاست.

دوست دارم آخرین حالت چارلی، یعنی واپسین ماجراجایش را، در ذهن مجسم کنم؛ او دارد به سن پیتتر حساب پس می‌دهد — حتی اگر خداوند [پدر] بوم، نمی‌توانستم میسو ورود را با دلخوشی پذیرا شوم.

میسو ورود عهد جدید چاپلین است. عهد عتیقش با جویندگان طلا و سیرک پایان یافت. در میانهٔ این دو عهد، اسطورهٔ چاپلین ظاهراً آشفته و مضطرب و نامطمئن است. یعنی هنوز سعی دارد به قطعه‌های خنده‌آور و شیرین‌کاری، که شمارشان روزه روز کمتر می‌شود، تکیه کند. دیکتاتور بزرگ از این نظر مهم است. گرچه ساختار این فیلم بد و خودش آشفته و ناهماهنگ است، ولی توجیهی درخشان و میمون دارد: حساب هیتلر را خوب می‌رسد — که البته حقش است — زیرا دو کار بی‌شرمانه کرده هم سیل چارلی را دزدیده، هم خود را در مرتبهٔ خدایان پنداشته. چاپلین با انتخاب سبیل هیتلر به عنوان بخشی از اسطورهٔ چارلی؛ اسطورهٔ این دیکتاتور را از میان برداشته است. این فیلم، ولو صرفاً برای ارضای خاطر ما یا بنا به روند مقرر امور، باید ساخته می‌شد ولی در میان نقشهای این قهرمان، گزینهای تصادفی بود. به علاوه، در دیکتاتور بزرگ زوال این شخصیت را آشکارا می‌بینیم، بویژه در یک صحنه که از نظر

۱. «The Road of Hope»، عبارتی برگرفته از فیلمی به همین نام که بازن در کایه دو سینما (فوریه ۱۹۲۵) نقدی بر آن نوشت. این فیلم دربارهٔ امیدهای گروهی از معدنچیان بیکار سیسیلی است که به امید یافتن کارهایی که به دروغ به آنها وعده داده‌اند، راهی فرانسه می‌شوند. — ه. گ.

مقابله به مثل کنند به سر و رویشان می‌برد.

در فیلم *پسرک* در مسابقه اتومبیلرانی دیزل^۱ می‌بینم که بی هیچ اختطاری، بینی یک تماشاگر سمج و پرسؤال را گاز می‌گیرد. این شخصیت بتدریج بهبود می‌یابد ولی بسیار آرام و در مدتی طولانی، وی تا پیش از غرزه مادرانه‌ای که در فیلم پسرچه نشان می‌دهد (آن هم پس از آنکه همه تلاشش را به خرج داده تا از شر بچه خلاص شود، تصمیم می‌گیرد جکی کوگان کوچولو را به فرزندخواندگی بپذیرد) توجه چندانی به بچه‌ها نداشت. در فیلم لذت یک روز چون می‌بیند کسی شاهد کارهایش نیست فرصت را غنیمت می‌شمارد و با یکی از آن لگدهای به عقب که مشخصه اوست، فرصهای نغنا و قطره اسید را که پادوی کشتی به سویش دراز می‌کند به هوا می‌فرستد. نیز، یکی از رفتارهای همیشگی او این است که چون ببیند کسی ناظر کارهایش نیست در انجام دادن برخی کارهای پست جزئی تردید نمی‌ورزد. راحت ظاهرسازی می‌کند و فارغ از نیک‌اندیشی حقه به کار می‌زند. اشتباه است اگر بپنداریم که چارلی اساساً نیک‌دل است. فقط عشق او را چنین می‌کند و در این حال، دیگر سخاوت و شجاعتش را حد و مرزی نیست. در خیابان آرام و حتی در زائو نمونه‌های فراوانی از شیظنتهای او را می‌توان یافت. ولی این خطاکارها از علاقه‌مان به این شخصیت یا از همدلی‌مان با او هیچ نمی‌کاهد. در واقع، برعکس؛ این واژه‌ها را باید از هر نوع داوری اخلاقی تلویمی جدا کرد. خوشبختانه، جانبداری از این اسطوره و اینکه هم در کنار اویم و هم طرفدار او، صرفاً به مقولات اخلاقی که چارلی می‌تواند تجسم آنها باشد، بستگی ندارد. ولی در مورد تکامل همه شخصیتهایی که در پرتو رابطه دو سویه با توده مردم می‌زنند، قاعده‌ای مشترک وجود دارد: همه آنها با ثبات روان‌شناختی بیشتر و کمال اخلاقی افزون‌تر می‌کوشند همدلی‌مان را برانگیزند و

دراماتیک بسیار ضعیف است ولی از نظر تطابق با بدیدارشناسی این اسطوره، بسیار زیباست؛ منظوم صحنه سخنرانی نهایی است. از این صحنه بسیار طولانی ولی (از نظر من) بسیار کوتاه، فقط لحن افسون‌کننده یک صدا و دگرذبی بسیار ناهماهنگی به خاطرمانده است. سیای مهتابی چارلی اندک‌اندک ناپدید می‌شود، درجات (gradings) فیلم پانکروماتیک آن را تحلیل برده و نزدیک بودن دوربین تحریفش کرده است، چون جلوه تلسکوپي پرده عریض را شدت می‌دهد. از زیر این تصویر، انگار که برهم‌نمایی در کار باشد، چهره چارلز اسپنسر چاپلین، در هیئت مردی سالخورده با حالتی اندوهبار و موهایی سپید نمودار می‌شود. این روانکاوی تصویری چارلی، بی‌گمان یکی از باشکوه‌ترین لحظات دنیای سینماست.

به هر حال، این صحنه با همه زیبایی‌اش، وضعیت ناسالم این اسطوره را نشان می‌دهد، مرضی مهلک که اگر ادامه می‌یافت می‌توانست این شخصیت را کاملاً از بین ببرد. در واقع، آدم انتظار دارد که در مسیو وردو جز با چارلز اسپنسر چاپلین بازیگر (بازیگری حیرت‌آور، ولی در هر حال بازیگر) روبه‌رو نشود. ولی چنین نیست، بلکه فقط با وضعیت بیمارگونه‌ای روبه‌رو می‌شود که سرانجام به قارچ‌زدن و ریختن پوست می‌انجامد. چارلی آماده پوست انداختن می‌شد، همچون ژوپتر که به یکی از ماجراجویی‌های شیظنت‌آمیزش روی زمین دست می‌زند، او نیز می‌خواهد با قیافه‌ای ناشناس نزد ما بازگردد و در جامعه یکی از آن فرزندان را تولید کند که برای اجتماع قابل شناسایی باشد.

جنبه ستودنی مسیو وردو این است که کارهایش از رفتار چارلی در جویندگان طلا اهمیت و معنای ژرفتری دارد، هر چند این دو کاملاً باهم متفاوت‌اند. در واقع، از نخستین فیلمهای کوتاه کی استون تا جویندگان طلا و پسرچه، شخصیت چارلی تحولی اخلاقی و روان‌شناختی را از سر گذرانده است. چارلی اولیه بیشتر شیظنت دارد و همین که ببیند حریفانش نمی‌توانند

باری بی‌درنگ و تردید‌آمیز اصول اخلاق نیست. این اسطوره قائم به ذات است و توجیهش همانا منطقی درونی آن است. در هندسه برخی قضا یا هنگامی درستی‌شان مسلم می‌شود که نادرستی خلافشان اثبات شود [برهان خُلف]. میو وردو برای جمع‌بندی آثار چاپلین ضروری است. از عاشق محبوب و بداقبال فیلم جویندگان طلا تا این دون ژوانی که بهار جوانی را پشت سر گذاشته، جامعه در دیالکتیک این اسطوره درگیر شده است. واکنشی که جامعه محتاطانه به خرج داد تا از شر این اسطوره خلاص شود، آخرین فر تله را رها کرد. جامعه که قبلاً فقط به زندانی شدن شاگرد مکانیک فیلم عصر جدید رضایت داده بود، اینک اعدام ریش‌آبی از نظر اخلاق و قانونی ارضایش می‌کند، بیا و بنگر که چارلی را جامعه به قتل رسانده است!

حال باید دقیقاً توضیح دهیم که چرا چاپلین در این عمل جسورانه علیه جامعه، حمله به زنان را برگزیده است؟ تاکنون درباره این جنبه از این اسطوره سخنی نگفته‌ام زیرا آن را بیشتر مسئله‌ای شخصی و خصوصی می‌دانم.

در آغاز باید گفت این سهام‌باز چند زن را تکان‌دهنده‌ای دارد: زنی دارد و فرزندی، دلی دارد و کاشانه‌ای. او بیشتر به خاطر برآوردن نیازهای آنان و تأمین آسایش‌شان است که بی‌وقفه در چرخه مسموم کردن افراد گرفتار است. همسرش، نخستین و تنها همسرش، علیل و ناتوان شده است. زنی است شکننده و نجیب. در پایان فیلم، درست پیش از آنکه وردو خودش را تسلیم پلیس سازد، از زبانش می‌شنویم که زن و فرزندش مرده‌اند. طبیعتاً دلیلی نداریم که خود او مسموم‌شان نکرده باشد. از نحوه ادای جمله بعد که می‌گوید «حالا آن بالا خوشبخت‌ترند» حتی به ذهنان می‌رسد که کار خود اوست. آیا اصلاً می‌توانست با همسرش جور دیگری رفتار کند؟ او را که

توجیه کنند. شخصیت پی‌رو^۱ نیز از همین منحنی پیروی می‌کند. به همین سبب است که چارلی در فیلم جویندگان طلا کاملاً نیک‌دل و خوب شده است. او هیچ‌گاه به خاطر بداقبالی‌هایش از نظر اخلاقی سرزنش نمی‌شود. بلکه برعکس، این بداقبالی‌ها چارلی را قربانی جلوه می‌دهند و حتی گاهی چیزی بیش از همدلی را در ما برمی‌انگیزند: ترحم را. در اینجا چارلی در پایان روندی تکاملی است که این نتیجه‌گیری را موجه می‌سازد که این روند، کار او را به بهترین شکل نشان نمی‌دهد. من شخصاً اتهام غنی فیلم ذات را بیشتر می‌پسندم. زیرا در این فیلم، هنرش هنوز درگیر دغدغه ارزشهای روان‌شناختی و اخلاقی نشده و از آن آسیب ندیده است. در هر حال، جویندگان طلا قوی‌ترین پوزش‌خواهی برای این شخصیت است و آشکارا ما را به شورش علیه سرنوشت چارلی فرا می‌خواند.

سن وردوی امروز، پاسخی دیالکتیکی است به سن چارلی پر بچه و سیرک و جویندگان طلا. ولی به نظر من، اتهام دشمنان چارلی و توجیهی که خود شخصیت فراهم می‌آورد، هر دو مجاب‌کننده است، زیرا بر هیچ دلیل روان‌شناختی استوار نیست. ما در کنار وردو و در جناح او هستیم. ولی همدلیمان چگونه می‌تواند بر مبنای ارزیابی اخلاق او باشد؟ در این سطح، تماشاگر نیز فقط می‌تواند بدینی وردو را محکوم سازد. ولی ما او را همان‌گونه که هست می‌پذیریم. زیرا خود این شخصیت را دوست می‌داریم نه ویژگی‌ها یا معایبش را، همدلی تماشاگر با وردو بر اسطوره او متمرکز است نه بر جایگاه اخلاقی‌اش. بنابراین وقتی وردو، که تماشاگر را در جناح خود دارد، از سوی جامعه محکوم می‌شود، از پیروزی‌اش اطمینان مضاعف می‌یابد. زیرا تماشاگر محکوم شدن مردی را که «صرفاً» از سوی جامعه محکوم شده است محکوم می‌شمارد. جامعه دیگر هیچ ادعای احساسی درباره وجدان عمومی ندارد.

میو وردو همزمان هم متناقض‌نماست و هم شاهکار. جویندگان طلا مستقیم رو به هدف بود. وردو همچون بومرنگ از پشت به جامعه حمله می‌کند؛ پیروزی وردو اصلاً در گرو

نیازی نیست به آخرین ظرایف روانکاوی متوسل شویم تا بینیم که چاپلین، از طریق چارلی، به گونه‌ای نمادین فقط یک اسطوره مؤنث را در نظر دارد. میان ادنا پورویانس لطیف و نجیب، و دختر ناینبی فیلم روشنایی‌های شهر، و ناتوانی شکننده وردو هیچ تفاوت قابل توجهی نیست، جز اینکه وردو با پورویانس ازدواج کرده است. زنان فیلمهای چارلی نیز همچون او انسانهایی بداقبال‌اند، با جامعه ناسازگارند، و برای زندگی اجتماعی ناتوانی جسمی یا اخلاق دارند. همین زنانگی بیش از حد است که چارلی را فریب می‌دهد؛ صاعقه عشق هنجارهای اجتماع و اخلاق را به طرزی ویران‌کننده وارونه می‌سازد. در آغاز فیلم خیابان آرام آنچه این آدم شرور را به وسیله‌ای برای فضیلت تبدیل می‌کند نه موعظه کشیش، که لبخند دختر اوست. این قاعده را استثنایی است؛ فیلم پسر بچه که در آن عشق شیه‌پدرانه جای عشق به دختر پاکدامن را می‌گیرد. اگر نمادگرایی این شخصیت‌های مؤنث را درست تأویل کنیم، آن‌گاه کل آثار چارلی جستجوی دائمی در پی زنی است که بتواند او را با شیوه خود چارلی، با جامعه آشتی دهد. جامعه که فقط مهربانی و خوبی چارلی را به یاد دارد، فقط چارلی عاشق را به یاد می‌آورد. ولی مردم فراموش می‌کنند پوهایی که چارلی به دختر جوان مهاجر می‌دهد، همانهایی است که با تقلب در بازی ورق به جیب زده است. در عصر جدید چارلی زندگی شرافتمندانه و پرنلاشی را در سر می‌پروراند، شب هنگام به خانه خرده‌بورژوازی خود بازمی‌گردد و خوشحال از اینکه روز را بخوبی سپری کرده است می‌بیند همسر محبوب و ریزاندامش مشغول تدارک شام است. فقط عشق می‌تواند میل او را برانگیزد که نه تنها خودش را با جامعه سازگار سازد بلکه حتی نوعی زندگی اخلاقی و فردگرایی روان‌شناختی را بپذیرد، میلی که به خاطر هر چیز دیگری بجز عشق خنده‌آور است. چارلی به

دوست می‌داشت است به خاطر عشق می‌کشد و دیگران را به خاطر بول. وردو هیچ پیشداوری درباره مرگ ندارد؛ جنبه‌های نیک آن را می‌داند و هنگامی که عاقلانه‌اش می‌شمارد در انتخابش تردید نمی‌ورزد. شاید وردوی ورشکسته و خسته از مبارزه که دیگر نمی‌توانسته زندگی راحتی برای محبوبش فراهم آورد، یا می‌دانسته که درد او بی‌درمان است، نجیبانه او را از بودن در دنیایی که دیگر نمی‌توانسته در مقابل آن از او دفاع کند، نجات بخشیده است.

استثنای دوم، زن جوانی است که با او در خیابان برخورد کرده است و شبی به خانه می‌آوردش تا سم جدیدی را که ساخته آزمایش کند. زن جوان که او را مرد نیک‌ذاتی می‌پندارد، مصابیش را برای او شرح می‌دهد، و از این مرد که دوستش می‌دارد می‌خواهد یاری‌اش کند. زن به زندگی باور دارد زیرا عشق این مرد را باور کرده است. با تمام نیرویش می‌کوشد یأس و نومیدی را از وجود مرد بزدايد و نجاتش دهد. وردو متأثر می‌شود و سم را با جامی از بورگاندی عوض می‌کند و دو اسکناس هزار فرانکی در دستهای دختر تیره‌روز می‌گذارد. در پایان فیلم که وردو دوباره این زن را می‌بیند، از دست زن کمکهای فراوانی ساخته است. ولی کمکی که وردو نیاز دارد مادی نیست - حتی عشق هم نیست. لطف و توجه کافی است. باید بتواند به خوشبختی این زن باور بیاورد، ولی بی می‌برد که شوهر این زن، مایه خوشبختی‌اش، اسلحه‌سازی است مانند بقیه اسلحه‌سازان. اگر آن شب فقط همین یک نفر را، همین زنی را که شایسته خوشبختی است می‌دید، شاید در حق جامعه لطف می‌کرد و خودش را به دست عدالتش نمی‌سپرد.

چارلی حتی در هیئت وردو - ریش‌آبی همان اسطوره خودش را از زن که می‌توانیم (به یابود اولین ظهور این زن بر پرده سینما) عقده ادنا پورویانس^۱ بنامیم‌اش، در سر دارد و آن را به کمال می‌رساند. در اینجا می‌خواهم فرضیه‌ای را مطرح سازم که ادعا نمی‌کنم جامع است، ولی ظاهراً برخی از جنبه‌های شخصیت وردو را هم در رابطه با چارلی و هم چاپلین توضیح می‌دهد.

۱. Edna Purviance (۱۹۵۸-۱۸۹۴)، بازیگر آمریکایی، بازیگر نخست بسیاری از فیلمهای اولیه چاپلین.

خاطر ادنا پورویانس احساس می‌کند که می‌تواند شخصیت و سرنوشتی اختیار کند: اسطوره تبدیل به انسان می‌شود. در ارتباط با این ترکیب رویدادها، که تقریباً در همه فیلمهای چارلی یافت می‌شود، وردو نیز نمایانگر تحولی مهم است. بنا به مورد، فیلم با فروپاشی حکایت خاتمه می‌یابد همچون زائر، یا با ازدواج همچون جویندگان طلا یا مهاجر. ولی واقعیت این است که پایان خوش را نباید جدی گرفت. زیرا با واکنشی دراماتیک صورت می‌گیرد که با این اسطوره بیگانه است — و در اینجا می‌توان او را با مولیر مقایسه کرد. پایان واقعی، که تماشاگران به طور ناخودآگاه در ذهن می‌سازند، پایان ساحل آفتابی یا عصر جدید است؛ گرچه باز هم می‌توان این نبود پایان را تحول خوش‌بینانه اشتباهات انکارناپذیر عشق در زائر یا سیرک دانست.

نخستین بار است که چارلی را، در هیئت مسیو وردو، پس از ازدواج با ادنا پورویانس می‌بینیم. شاید چون چارلی دماغه عشق را دور زده است، دست کم بر طبق منطق این اسطوره، می‌تواند خودش را به ظاهر وردو درآورد، یا اگر بهتر می‌پسندید بگویم وردو ناگزیر بوده است با ادنا پورویانس ازدواج کند. در هر حال، هر چند چارلی با جامعه سازش نیافته ولی دست کم می‌داند چگونه از آن استفاده کند. ما نیز می‌دانیم، و این نکته مهم است، که او باز اسطوره همر - فرزند را گرامی خواهد داشت. ولی دیگر امید ندارد که این اسطوره باعث نجاتش شود. شاید با فرض اینکه ما نظریه قتل را می‌پذیریم، این اسطوره را حتی تا آن اندازه محترم می‌دارد که ادنا پورویانس را مسموم می‌سازد تا نگذارد او مسئول زندگی و اجتماع قلمداد شود.

دومین زن جوانی که نجات می‌یابد، چه بسا بتواند به نحوی متقاعدکننده‌تر نماینده ادنا پورویانس سرزنده و بانشاط‌تری باشد. او از مرگ سر می‌پیچد، ولی بی‌آنکه خود بدانند به اردوگاه مقابل می‌رسد.

باقی می‌ماند دیگر زنان، آنهایی که مسموم می‌شوند و

آنهایی که مقاومت می‌ورزند — زیرا مهمترین شخصیت فیلم دقیقاً همان زنی است که وردو موفق به کشتنش نمی‌شود. می‌توان از چاپلین انتقاد کرد که در فیلمهای آخرش از بازیگران مستعد هراس روزافزون یافته است، ولی در اینجا مارتا رای^۱، سلیطه بی‌چون و چرای کمیک و زن کنه بسیاری از فیلمهای کمدی امریکایی را درست انتخاب کرده است. چارلی از این بازیگر شناخته شده که در یک نقش خاص در فیلمهای کمدی متعددی بازی کرده بود، خواست تا نقش مقابلش را بازی کند و به این ترتیب دانسته یا ندانسته، خواسته است در مقابل وردو یک شخصیت را قرار دهد نه یک بازیگر را. سرخر شماره یک هالیوود، مارتا رای زبان دراز، که می‌تواند بره‌های آرام را به جانورانی درنده تبدیل کند و از عهده یک دو جین ریش‌آبی برآید، دقیقاً همان زن فناپذیری است که وردو نمی‌تواند سم را در او کارگر سازد. برای من بسیار جالب است که چاپلین بی‌هیچ تردیدی اسطوره‌شناسی را به کار گرفته که با اسطوره خودش بیگانه است و از شخصیتی استفاده کرده که تا آن زمان چیزی به او وامدار نیست، ولی از آن پس همه چیزش را به او مدیون است.

مارتا رای است که در ذهن تماشاگر از وردو پشتیبانی می‌کند. قتل که چاپلین (زیرکانه) وقت بیشتری را صرفش می‌کند، قتل پیرزن است — و نکته مهم اینکه آن را خراب می‌کند. تمام بخش میانی فیلم صرف شیرین‌کاری می‌شود که بسیار طولانی‌تر از حد معمول است و از قلمرو واژگان فراتر می‌رود: سمی که کارگر نمی‌افتد. دیگر قتلها چنان ماهرانه و مطابق با روش چاپلین صورت می‌گیرند که به خاطر آنها از فعالیتهای وردو احساس نفرت نمی‌کنیم. در عوض، برای ریش‌آبی دل می‌سوزانیم. به این ترتیب، چاپلین هم از زنان انتقام می‌ستاند و هم خودش نقش باشکوه قربانی را از دست نمی‌دهد.

۱. Martha Raye (۱۹۱۴-۱۹۹۶)، بازیگر امریکایی.

زیرا نخستین بار، عقیده عمومی بود که تصمیم گرفت از چاپلین، ریش آبی بسازد حتی پیش از آنکه وی مسیو وردو را بیافریند. مؤلف فیلم زنی از پاریس^۳ (که در فرانسه به نام عقیده عمومی^۴ معروف است) به این قانع بود که با اسطوره‌ای که زندانی‌اش ساخته بود رودرو شود و با نمایش و توجیه غادین آن، خودش را رها سازد. زن گریزی چاپلین در وردو تجلی می‌یابد، زیرا او هم قاضی زنان است و هم مأمور اعدامشان. ولی این زنان مستحق مرگ‌اند، زیرا هر یک تا اندازه‌ای به امیدی که در ادنا پورویانس تجسم یافته بود خیانت کرده‌اند.

اگر، چنان که سعی کرده‌ام نشان دهم، واقعیت این اثر از نادگرایی موقعیت و شخصیتها منشأ بگیرد، پس مسائل صوری زیبایی‌شناختی روایت و کارگردانی چه معنایی خواهد داشت؟ آشکار است که در اینجا نمی‌توانیم همان معیار مرسوم دراماتورژی سینمایی را به کار بگیریم. بدیهی است که چاپلین جوهر روایتش را بر پایه فیلمنامه‌ای کالبدی، بر پایه ساختار دراماتیک انتزاعی، و حتی بر پایه ساختار بنیادین تراژدی بنا نمی‌کند. این مسئله می‌تواند ما را به مسیر اشتباه اندازد یا در تحلیل فیلمهایش به خطا وادارد. فیلمهای او فقط زنجیره‌ای است از صحنه‌های شبه‌مستقل، که هر یک از هر موقعیت بیشترین بهره‌برداری را می‌کند. اگر بخواهیم ببینیم چه

زیرا در اینجا نیز بی‌گمان مسئله انتقام در میان است. درحالی که مسیو وردو از اسطوره هرچند ناکامل عشق ادنا پورویانس فراتر می‌رود، چاپلین وردو را موظف می‌سازد انتقام او را از زنی دیگر بستاند. حتی می‌توان بدستی گفت که آرمان زنانه چارلی به گونه‌ای کمابیش خودآگاهانه همان زن آرمانی شخص چاپلین است. دلالت‌های آشکار این نکته را به آسانی می‌توان در استفاده چارلی از عشقه‌های تازه چاپلین دید، که موفق می‌شود ادنا پورویانس را تجسم این اسطوره سازد. ولی معمولاً در زندگی خصوصی، واقعیت، آرمان‌پردازهای اسطوره‌شناختی را نقش بر آب می‌کند. به بیان عینی، در اینجا خطاهای زن یا خود چاپلین اهمیت چندانی ندارد. منطقی است اگر فرض کنیم این خطاها، آگاهانه فقط طلاق را توجیه می‌کنند که ناخودآگاه از همان آغاز حتمی و ناگزیر بوده است. اگر چاپلین در پی اسطوره مؤنث باشد نه در پی زن، پس هیچ زنی نمی‌تواند ارضایش کند، و سرخوردگی‌اش سخت‌تر است، زیرا «تیلور»^۱ احساس اولیه‌اش را واداشته تا به طور ذهنی این عشق جدید را با آن آرمان یکی ببیند. «سیزدهمین زن، حکم نخستین زن را می‌یابد»^۲.

زن مطلقه، فقط زنی نیست که دیگر مورد عشق نیست — بلکه از این اسطوره حذف می‌شود. به زعم چاپلین — چارلی (در اینجا چارلی ضمیر ناخودآگاه چاپلین است) این زن به ادنا پورویانی که چاپلین در او می‌دیده خیانت ورزیده است. بنابراین، همه زنان مقصرند جز یکی — و او نیز بعداً به بقیه خواهد پیوست. اسطوره دون ژوان با اسطوره ریش آبی در هم آمیخته است. می‌توان قربانیان وردو را نمادهایی از همسران فبلی چاپلین دانست، که بر پرده نیز همسران او بودند. نیازی نیست بگوییم که چاپلین دارد به گونه‌ای غادین، از طریق مسیو وردو، تلافی نفقه‌ای را درمی‌آورد که ادنا پورویانس پس از طلاق با همدستی جامعه امریکا و قانون و از طریق «ادنا پورویانس»هایی که به «مارتا رای»ها تبدیل شدند، به زور از او ستانید.

۱. crystallization. این واژه که از رمان *De l'amour* استاندال به زبان فرانسه راه یافت، هم به احساسات اشاره دارد و هم به اندیشه‌ها. عاشق، دلخوشانه محاسن محبوب را شاخ و برگ می‌دهد و رضایت‌مندانه درباره خوشبختی می‌اندیشد. اگر شانه‌ای را در یکی از معادن متروک سائزبورگ قرار دهید پس از مدتی متبلور می‌شود، یعنی با لایه‌ای از بلورهای براق پوشیده می‌شود، چندان که شاخه اولیه را نمی‌توان تشخیص داد. استاندال نوشته است که این واژه را برای توصیف آن عمل روح به کار برده است که از طریق آگاهی به امور گذشته به کمالات تازه‌ای پی می‌برد. — ه. گ.

۲. این عبارت همان چیزی را می‌گوید که جمله سزار پائوس درباره عشق: «هیچ‌گاه، بار نخست نیست. بار نخست همیشه بار دوم است».

3. *A Woman of Paris*

4. *L'Opinion Publique*

است؛ برخی از آنها، مثلاً صحنه گلوله توپ را، حتی می‌توان بازمانده متوسطی از دوران کی‌استون دانست. شوخی نارنجیک، کاملاً درخور دوش‌فنگ است. من چندان به ملاقات دو دیکتاتور غی‌اندیشم، زیرا صحنه معمولی و کسالت‌بار پرتاب شیرینی را به درون اثری وارد می‌کند که واجد صحنه‌هایی با تنش دراماتیک است، مانند صحنه‌ای که چارلی می‌نشیند و سوختن و ویران شدن خانه‌اش را تماشا می‌کند. در این صحنه، همان‌طور که ژان - لویی بارو گفته است، غایش یأس و طرح آرایبی (کرنوگرافی) رنج، کامل‌ترین شکل بیان خود را در سکون می‌یابد.

قاعداً، این افت کیفیت فیلمهای ماقبل آخر چاپلین را به ایدئولوژی طفیلی (parasitic) نسبت می‌دهند. چنان که می‌دانیم، چاپلین تمایل دارد فیلسوف اجتماعی باشد، و بی‌عدالتی نیست اگر این هنرمند ببیند که اندیشه‌هایش در عین جذابیت در درآفرین نیز هستند. آشکار است که خیابان آرام با حتی جویندگان طلا قصد اثبات چیزی را ندارند، درحالی که عصر جدید، دیکتاتور بزرگ و مسیو وردو بی‌شک اهداف یا اندیشه‌های ویژه‌ای را در نظر دارند. البته می‌شد رضایتمندان از اینها صرف نظر کرد، ولی باید معلوم ساخت این اهداف به همان میزانی که می‌گویند مهم هستند یا خیر؟ هر «پیام» به همان اندازه که شخصیت را جان می‌دهد به همان اندازه هم اسطوره را عزل می‌کند و تمایل دارد که شخصیت را نیز معزول سازد.

* بخش مجدد تجاری عصر جدید فرصتی برایم فراهم آورد تا این نظرم را، که متکی بر حافظه بود، نقض کنم. در واقع، اینک می‌توانم ادعا کنم که عصر جدید یکی از بهترین فیلمهای بلند چارلی است و احتمالاً در کنار فیلم روشنائی‌های شهر بهترین فیلم اوست.

عصر جدید نه تنها فاقد وحدت نیست، بلکه برعکس، فیلمی است که سبک بازیگری‌اش خوب حفظ شده و در نتیجه، سبک شیرین‌کاریها و حتی فیلمنامه را در اختیار گرفته است. معنای ایدئولوژیک همواره از جریان شیرین‌کاریها ناشی می‌شود، و منطق تزلزل‌ناپذیر آنهاست که بیهودگی‌های جامعه‌مان را به بهترین وجه آشکار می‌سازد.

صحنه‌هایی از چارلی در خاطرم مانده است، فوراً دهها صحنه به ذهنم می‌رسد که همان قدر واضح‌اند که تصویر خود این شخصیت؛ ولی این قطعات هرچه باشند، چراغ‌گاز در فیلم خیابان آرام، موعظه درباره داوود و جالوت، درخت کاغذی فیلم دوش‌فنگ، رقص فرصهای نان [در جویندگان طلا]، ورجه ورجه چارلی هنگام کتک خوردن در پیاده‌رو در فیلم دیکتاتور بزرگ، رویای فیلم پسر بچه یا دهها صحنه دیگر، همگی قائم به ذات‌اند، همچون تخم مرغ به خودی خود کامل‌اند، چنان که می‌توان از روی قرائن آنها را در فیلمهای مختلف پیش‌بینی کرد. مسلماً اشتباه است اگر همه آثار چاپلین را در یک سطح قرار دهیم. برای نمونه، گسترش دراماتیک فیلم ژانر ستایش‌آمیز است؛ وضوح این گسترش در خیابان آرام افسون‌کننده است؛ ولی دوش‌فنگ به سه بخش مجزا تقسیم شده که هر بخش از نظر دراماتیک فیلم مستقل است. حتی در فیلمهای خوش‌ساخت چاپلین، آن به اصطلاح ویژگیهای ساختاری جزء ذاتی آنهاست؛ آن ویژگیها آخرین معیاری هستند که با آن زیبایی و کمال فیلمها را می‌سنجیم. البته بهتر می‌بود اگر چاپلین می‌دانست چگونه پرداخت دراماتیک داستان را با پرداخت موقعیتهایی که داستان را شکل می‌دهند پیوند دهد، و حتی بهتر بود اگر این نظام مفید توالی و رابطه، نظام نهفته‌تری را در توجیه و پرداخت یک شیرین‌کاری نشان می‌داد، و مهم‌تر از همه، اقتصاد مرموزی را ارائه می‌کرد که به صحنه‌های هر چند کوتاه، جگالی معنوی و نیروی جاذبه خاصی می‌بخشد که اسطوره و کمدی از آن برخوردار است. تنها انتقادهای شکلی (فرمی) جدی که می‌توان درباره فیلمهای چاپلین روا شمرد، در زمینه وحدت سبک و دگرگونیهای ناخوشایند لحن و کشمکشهای موجود در نمادگرایی نهفته در موقعیتهاست. از این دیدگاه، کیفیت فیلمهای چاپلین از جویندگان طلا به این سو یقیناً تنزل یافته است. حتی عصر جدید، به رغم برخی صحنه‌های درجه اول، فاقد وحدت میان قطعه‌های شیرین‌کاری است.*

فیلم دیکتاتور بزرگ نیز مجموعه‌ای از صحنه‌های ناهمگون

بی‌نظمی ریخت‌شناختی را به دنبال داشته که احتمالاً از ورود صدا به سینما جدیتر و مهم‌تر بوده است. چاپلین چون دریافته که بازیگر دارد پیر می‌شود، او را در شخصیت حل کرده است. سعی کنید چارلی را به صورت تکی‌کاور مجسم کنید؛ ولی موارد دیگری را هم باید در نظر گرفت: تاریخ عمومی سینما، تکامل فنی آن، حساسیت روزافزون توده تماشاگر، و مهم‌تر از همه، داستان زندگی خود چاپلین، که به نظر ما با اسطوره‌شناسی شخصیتش بی‌ارتباط نیست. برعکس، باید از حلول چارلی در هیئت وردو خوشحال بود، زیرا دومی درخور تولد دوباره اسطوره‌ای است که می‌تواند پادزهرهای ایدئولوژیک‌اش را بار دیگر ترشح کند.

مسیو وردو نه تنها فیلمی بدساختار نیست، بلکه به نظر من در سایه نیروی تازه‌یافته این شخصیت و یکدستی این اسطوره، یکی از خوش‌ساخت‌ترین فیلمهای چاپلین است. زان رنوار در این مورد اشتباه نمی‌کرد. بی‌گمان او تنها کسی در هالیوود بود که می‌توانست ساختار این فیلم را بدستاید، ساختاری که کاملاً از درون پدید آمده است و کاری است سراسر استادانه. رنوار خودش هرگز نتوانسته یک فیلمنامه را «ساختار» ببخشد، آن هم اساساً به همین دلایل. رنوار بیشتر دلوایس خلق شخصیتها و موقعیت‌هایی بوده است که آن شخصیتها بتوانند خودشان را در آنها بیان کنند؛ و کمتر دلوایس داستان بوده است. رنوار نیز اسطوره‌شناسی ویژه خودش را دارد — که آشکارا مهم‌تر است و در میان شخصیت‌های بیشتری پخش شده — و در فیلم قاعده بازی آشکارا دیده می‌شود: تنها دلیل کاربرد پوست خرس این بود که برای مؤلف — بازیگر فرصتی فراهم آید تا به آن تناسخی دست یابد که رو‌بایش را در سر می‌پرورانده است. بگذارید خود فیلمنامه با پوست خرس کنار بیاید! دوست ندارم این مقایسه را بیش از این پیش ببرم زیرا می‌تواند معنای اثر رنوار را قلب کند، اثری که در آن تناقض‌های زیبایی‌شناختی کاملاً متفاوت وجود دارد. ولی حقیقت این است که کارگردان گردش در بیلاق نیز همواره سعی کرده فیلمی را کارگردانی کند که در

ولی خدا را شکر که این فروپاشی به آن ناگزیری که می‌پنداریم نیست. این اسطوره مقاومت می‌ورزد؛ و چون از اندیشه‌های چاپلین به تنگ و به ستوه آمده است در نبوغ خود چاپلین راهی می‌یابد تا از آنها بگریزد و، شاید حتی بی‌آنکه چاپلین خود بداند، در جایی دیگر ظاهر شود. ولی غادگرایی این شخصیت، پیچیده‌تر از این است؛ باید آن را از روابط میان شخصیت و موقعیت و نیز از رابطه میان شخصیت و پیام جدا کرد. تقریباً از هر حرکتی، که به نوعی نشانه‌ای نامنتظره است، درمی‌یابیم که چارلی سرانجام مهیا شده تا خود اندیشه را همچون وسیله‌ای بداند، همچون شیئی که داخل غایب شود. کره زمین در دیکتاتور بزرگ نمونه مناسبی است؛ غادی است از اندیشه‌ای بسیار کل، و در پرداخت صحنه‌ای که در آن به تلقی ۱۹۱۶ چارلی از رویداد کمیک بازمی‌گردیم، به وسیله‌ای جغرافیایی تبدیل می‌شود. این روشی است که او با اندیشه‌ها به تردستی می‌پردازد، حتی وقتی اندیشه‌های چاپلین شهروند باشند.

ولی مسیو وردو حتی به توجیهاتی مانند استدلال‌هایی که برای دفاع از این «متم» اقامه کرده‌ام نیازی ندارد. دشوار بتوان فهمید کدام مقاصد ایدئولوژیک چاپلین در این فیلم نقش داشته است، ولی این مقاصد به هیچ وجه با شخصیت تداخل ندارد، زیرا رفتار او در این موقعیتها کاملاً مستقل و منسجم و معنادار است. بنابراین، درست‌تر آن است که نازل کیفیت آثار چارلز اسپنسر چاپلین را به گردن تضعیف این اسطوره از زمان فیلم جویندگان طلا بیندازیم تا گسترش ایدئولوژی طفیلی در فیلمنامه‌های او. بی‌معناست اگر با گذشته‌نگری تصور کنیم یا امید داشته باشیم که شخصیت چارلی تداوم می‌یابد، به این گمان که این شخصیت در مرحله‌ای تثبیت شده است که از قضا به اعتقاد ما مرحله‌ای رضایت‌بخش از روند تکامل آن است. شخصیت آفریده چاپلین به عوامل فراوانی بستگی داشته است، عواملی که به همان اندازه که تعیین‌کننده بوده‌اند متنوع هم بوده‌اند. گذر از فیلم دو رنگ به فیلم سه رنگ به تنهایی

آن روایت از شخصیت‌های درگیر موقعیت‌های خاص منشأ بگیرد. هر صحنه قاعدۀ بازی بر مبنای اصول خودش حل و فصل می‌شود، چنانکه احساس می‌کنیم خودش را همچون موردی خاص به کارگردان ارائه کرده است. رنوار هر صحنه را اندام‌واره مستقلی می‌داند، همان‌گونه که باغبان با هر بوته گل رفتار می‌کند. باعث خشنودی است که در هر دو فیلم مسیو دوردو و خاطرات یک مستخدمه^۱ [رنوار، ۱۹۴۶] باغی است و گلهای سرخی. وجود این تصاویر اتفاق نیست، زیرا رنوار فیلمش را با همین بی‌رحمی سرخوشانه پایان می‌دهد.

بنابراین، نباید نتیجه بگیریم که فیلم چاپلین هیچ ساختار شکلی و معماری روایتی ندارد و کارگردانی آن فقط شامل ایجاد موقعیت‌هاست. در واقع، مسئله درست برعکس است. اگر یادآوری کنیم که کارگردانی این فیلم نه فقط به زنی از پاریس بلکه به تمام آثار او مربوط است، تکرار بدیهیات کرده‌ایم. اصالت مسیو دوردو به آن است که توانسته میان فیلم روان‌شناختی باشکوهی به کارگردانی چاپلین و فیلم‌هایی که چارلی در آنها ظاهر می‌شود، به ترکیب ویژه‌ای دست یابد. با این فیلم، آشکارا می‌بینیم که فن حذف و تلمیح که بنیان زیبایی‌شناختی فیلم زنی از پاریس بود، چقدر طبیعی با این شخصیت سازگار است. کارگردانی چاپلین، بازی چارلی را به کار دوربین و دکوپاژ و تدوین انتقال می‌دهد. ولی شیوۀ حذف چاپلین، خواه در مورد مکان به کار رود خواه زمان، با آنچه فیلم‌نامه می‌نامیم واقعاً ربطی ندارد، بلکه فقط بر روایت تأثیر می‌گذارد، آن هم در یک صحنه واحد و در رابطه‌ی واسطه با بازیگر در ساختار موقعیت. نمی‌توان تصور کرد که شکل و محتوا بیش از این به هم وابسته باشند، یا به بیان بهتر، کاملتر از این در هم می‌آمیزند. حذف به تبلور زیبایی‌شناختی اثر چاپلین تعین می‌بخشد. ولی در این زمینه، مسیو دوردو بی‌گمان تبلور یافته‌ترین فیلم چاپلین است. هر چند می‌توان گفت بیشتر فیلم‌های چارلی زنجیرهای از صحنه‌های کامل و در عین حال نسبتاً بی‌نظم است، ولی «سطوح شکست»^۲ موجود در مسیو

وردو از برخی لحاظ همانند^۳ واحدهای کوچکتر حذف است؛ وابستگی درونی آنها بیشتر ظاهری است تا واقعی. این بلورهای دراماتیک وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند، کاملاً باهم جفت و جور می‌شوند. همان‌طور که می‌دانیم، مسیو دوردو شامل برخی از کاملترین حذف‌های چاپلین است. بیشتر به گیوتینی که نمی‌بینیم اشاره کردم. با دو حذف دیگر نیز آشنایم؛ یکی دیگ سم و دود سیاهش در باغچه، و دیگری قتل زنان که فقط با رفتن وردو به اتاق خواب و بیرون آمدنش نشان داده می‌شود. ولی این حذف‌ها که در مورد بازیگر و صحنه اعمال می‌شود، همتاهای دیگری نیز دارند که در فاصله میان فصل‌ها صورت می‌گیرند؛ با زیرنویسی که زمان و مکان رویداد بعد را معرفی می‌کند از یک فصل به فصل دیگر می‌رویم. این کار تقریباً ناشیانه، در پیرنگی از این دست همان قدر عادی است که پلاکارد کوچک معرفی‌کنندۀ صحنه در تئاتر دوران شکسپیر. حذف‌های دیگری را در نمای قطار می‌بینیم که چندین فصل را دربرمی‌گیرد و نوعی ضرباهنگ درونی به فیلم می‌بخشد که همچون نقش‌مایه (leitmotif) است. این نما تقریباً حالت انتزاعی می‌یابد، زیرا زمان رویدادها را در یک نمای واحد، سخت فشرده می‌سازد.

آنچه می‌تواند ما را درباره‌ی ویژگی‌های شکلی مسیو دوردو به اشتباه اندازد و موجب شود که آن را از نظر ساختاری از مثلاً جوندگان طلا (که در هر حال مطمئناً خوش‌ساخت‌تر از اولی است) فروتر ببینیم، این است که تماشاگر به طور طبیعی چگال کمیک فیلم و اسطوره را باهم اشتباه می‌گیرد. هرگاه به چارلی فکر کنیم، نمی‌توانیم او را از جلوه کمیکی که نزد مردم دارد جدا سازیم. از فیلم جوندگان طلا به این سو، سلامت تحیل کمیک

1. *Dairy of a Chambermaid*

۲. cleavage planes، منظور بازی خاصیت برخی صخره‌هاست که در بعضی جهات بهتر شکست برمی‌دارند تا در دیگر جهات. — ه. گ.

۳. homothetic، همانند، هم از نظر ظاهر و هم از نظر مکان، مانند هریک از دو سطح مخروط. — ه. گ.

داند که فقط سه چهار نمونه از آن را در تمام آثار چاپلین می‌توان یافت. گمان نمی‌کنم مجبور باشیم از خودمان ببریم که آیا این فروپاشی با فرسایش نبوغ کمیک چاپلین با غنای اسطوره‌اش جبران می‌شود یا خیر؟ زیرا در اینجا با دو ارزش زیبایی‌شناختی متفاوت سروکار داریم، که از نظر غنا قابل مقایسه نیستند. به گمانم بهتر آن است فرض کنیم در اینجا نوعی ضرورت مرموز زیبایی‌شناختی در کار است و (چون به اصطلاحات جغرافیایی متوسل شده‌ام) مسیو وردو را اثری بدانیم که به حالت توازن (equilibrium profile) بسیار نزدیک است. حالتی که اسطوره، همچون رودخانه‌ای که آرام و بی‌هیچ مانعی به سوی دریا روان است، جز لایه نازکی از سنگریزه و گرد طلا تدنشین نمی‌سازد.

چاپلین افت آشکاری یافته است. نوآوری و شیرین‌کاریهای موجود در سیصد فوت از فیلم زائر از همه چهار فیلم آخر او بیشتر است. و البته این افت جای سپاس ندارد. از سوی دیگر، نباید از چاپلین رنجش یا تفرق به دل راه داد یا این را لزوماً حمل بر ناتوانی زیبایی‌شناختی او کرد. بلکه هرچه در مسیو وردو رخ می‌دهد، همچون این خشکیدن چشمه نبوغ کمیکش، پرداخت بهایی است یا احتمالاً خود دلیلی است برای پالایش روزافزون این اسطوره. بخش میانی مسیو وردو را یک قطعه شیرین‌کاری بسیار طولانی سبک کرده است، قطعه‌ای که طول بیش از اندازه‌اش ثابت می‌کند به همان لایه‌های جغرافیایی فیلمهای خوب چارلی تعلق دارد؛ ولی صحنه جام مشروب و بویژه آخرین تصویر فیلم چنان کیفیت و ظرافت و خلوصی

لایم لایت یا مرگ مولیر

گاهی این قبیل مراسم نیز اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. طبیعی است که مسئله اصلی تجلیل شایسته از چاپلین بود، و می‌توان درباره شور و شوقی که دیدارش برانگیخت و نیز درباره محبوبیت زوال‌ناپذیرش بسیار سخن گفت. ولی اینها نمی‌توانند شدت و کیفیت واکنش احساسی ما را در قبال فیلم بخوبی بیان کنند. سعی می‌کنم منظورم را با یک فرض خنده‌آور بهتر بفهمم: فیلم لایم لایت به نظر تماشاگری فرضی که هرگز نام چاپلین یا چارلی را نشنیده است، چگونه خواهد آمد؟ احتمالاً این پرسش بی‌معناست. زیرا موضوع و محمول این قضیه باهم تناقض دارند، و خود این تناقض فوراً حد و اندازه این فیلم را برایمان آشکار می‌سازد. بی‌گمان، آدمهای فراوانی روی کره زمین هستند که هرگز نام ناپلئون، هیتلر، چرچیل یا استالین را نشنیده‌اند ولی کمتر کسی است که با نام چارلی بیگانه باشد. فیلم دیکتاتور بزرگ غیرممکن و در واقع بی‌معنا می‌بود اگر چاپلین مطمئن نبود که اسطوره چارلی از اسطوره هیتلر نیرومندتر و واقعی‌تر است، که شباهت جسمانی این دو به نفع اوست، که اگر چارلی خودش را از تن این المثنی بیرون بکشد فقط پوست و استخوانی بر جای خواهد ماند. زیرا مهم است بدانیم که این فیلم نه بر استفاده چارلی از شباهتش به مردی آلمانی، بلکه برعکس بر تقلید ناآگاهانه هیتلر از چارلی استوار بوده است. چاپلین برای رسوا کردن دیکتاتور، فقط کافی بود به دنیا اعلام کند که حق استفاده (کپی‌رایت) این سیل از آن اوست.

این نکته‌ای است که باید پیش از پرداختن به لایم لایت کاملاً درک شود. زیرا جدا کردن داستان کالورو از اسطوره

نوشتن درباره لایم لایت وظیفه‌ای است که هیچ شباهتی به کار یکنواخت روز به روز و هفته به هفته نقدنویسی حرفه‌ای ندارد. بنابراین، آنچه در پی می‌آید تأملی است درباره رخدادی به نام لایم لایت.

مطلب حاضر را پیش از آنکه فیلم را دوباره در نمایش عمومی ببینم نوشته‌ام. این نوشته مبتنی بر گردهمایی باشکوهی در بیاریتر^۱ است که در آنجا همه سینمای فرانسه بر نمایش مرگ مولیر یعنی بر مرگ کالورو، با نام مستعار چاپلین، اشک ریختند. وقتی می‌گویم «اشک ریختند» اغراق نمی‌کنم. چراغها که روشن شد، چهارصد کارگردان و فیلمنامه‌نویس و منتقد را دیدیم که سرشار از هیجان بودند با چشمانی به سرخی گوجه‌فرنگی. تنها یک واژه می‌تواند تأثیر این فیلم را توصیف کند، و نخست باید آن را به معنای کلاسیکش اعاده کنیم و آن واژه «عالی» (sublime) است.

تردیدی نیست که مراسم مذکور، فقط پیش نمایش فیلم لایم لایت بود. ولی نحوه گزینش حاضران و بویژه حضور خود چاپلین این مراسم را به روند پیچیده‌ای تبدیل کرده بود که فیلم لایم لایت فقط یکی از اجزای آن بود. آن اجتماع، هشیارترین و در عین حال پذیراترین جمعی بود که تا آن زمان دیده بودیم. دلپذیری و خوشایندی این جمع با روشن‌بینی و هشیاراش فرین شده بود. ولی در عین حال حاضران ظاهراً همان قدر برای نمایش فیلم آمده بودند که برای دیدن خود چاپلین؛ نیمی از مراسمی که به خاطر آن حضور یافتیم در درون سالن بود (و نیمی دیگر بر پرده).

بدیهی است که در چنین موقعیتهایی چیز دست اول و تازه‌ای وجود ندارد. ولی آنچه در آنجا رخ داد نشان داد که

آن هم به واسطه نور شکوه و افتخار و موفقیتی که در حرفه‌اش و در عشق کسب کرده است. شاید روان‌کاوان از این هم جلوتر بروند و بگویند نمایش این شکست فرضی، با شکست پدر چاپلین بی‌ارتباط نیست، پدری آوازخوان که صدایش را از دست داد و بیهوده در مشروب تسلاي خاطر جست. لندن این فیلم، لندن دوران کودکی پریشان چاپلین است ولی کودکان آواره خیابانها فرزندان خود اویند، و در زندگی واقعی رقیب عشق کالورو سیدنی چاپلین است.

دیگر بس است! روان‌کاوی لایم لایت چیزی به ارزش آن نمی‌افزاید. آنچه مهم است نشان دادن این نکته است که این اثر چه وابستگی نزدیکی با مؤلفش دارد. به علاوه، این وابستگی بیشتر هستی‌شناختی است تا روان‌شناختی. هر چند لایم لایت مستقیماً از کودکی چاپلین منشأ می‌گیرد، ولی این نکته تحت‌الشعاع مضمون رابطه بازیگر با نقش قرار گرفته است. بنابراین، موضوع اصلی فیلم این است: آیا چارلی می‌میرد؟ پیر و سالخورده می‌شود؟ چاپلین به جای اینکه این دو پرسش رقت‌انگیز را پاسخ گوید، با نمایش داستان شهرت از دست رفته و سالخوردگی مردی که همچون برادر شبیه اوست، از آن طفره می‌رود.^۱

آن شب در بسیاری ترکیبی بسیار تأثیرگذار از شرایط گوناگون ما را احاطه کرده بود. حضرات، چهارصد نفر از سراسر فرانسه بودند که اسطوره چاپلین برایشان بیشترین معنا را داشت، و خود چاپلین نیز آنجا بود! بنابراین، درامی غیرعادی با سه شخصیت اصلی تجسم یافته بود: حضرات، فیلم، چاپلین. اینکه در آغاز به مرگ مولیر اشاره کردم به هیچ وجه جنبه اغراق نداشت. مولیر نیز همچون کالورو روی صحنه جان سپرد، آن هم در حین بازی در نمایشی کمدی که

چاپلین محال است. اینکه می‌گویم در این داستان می‌توان برخی از عناصر زندگینامه خود چاپلین — یا به تعبیر منتقدی انگلیسی «تصویری از هنرمند به دست خودش» — را دید، به معنای ابتدایی و سطحی کلمه نیست، بلکه معنایی بنیادی‌تر را در نظر دارم، و آن نقد این اسطوره به دست مؤلف آن است. پیش از این وردو نیز همین قصد را داشت: قاتل بیوه‌زنان، چارلی بود که خود را به هیتلر شهروندی با شخصیت اجتماعی متضاد با او درآورده بود. در لایم لایت این سازوکار پیچیده‌تر است، تا جایی که نه با چارلی بلکه با خود چاپلین سروکار داریم. وردو، به تعبیری، پیروزی دیالکتیکی شخصیت چارلی و نیز سرانجام او را نشان می‌داد. لایم لایت به طور ضمنی به روابط میان بازیگر و شخصیتی که ایفا می‌کند می‌پردازد. کالورو، زمانی بلندآوازه بود، ولی سالخوردگی، و مزید بر آن اعتیاد به الکحل، شهرتش را زایل کرد. چند سالی که گذشت مردم نه تنها نام کالورو را فراموش کردند بلکه حتی قیافه‌اش را از یاد بردند، بنابراین وقتی بعدها فرصتی مساعد یافت تا دوباره به صحنه بازگردد ترجیح داد از نام مستعار استفاده کند. و این، اشتباه بود. زیرا مردم شاید اندک توجهی به کالورو نشان می‌دادند، ولی دلقکی پیر و گمنام هیچ جذابیتی برایشان نداشت. آیا نمی‌توان این بخش و نیز تصمیم کالورو را مبنی بر ترک سالن موسیقی و ظاهر شدن به صورت آوازخوانی گمنام در خیابانها نوعی پرسش چاپلین از خود قلمداد کرد؟ وی بدون افتخار چارلی بودن، چه خواهد بود؟ دیگر از او چه باقی می‌ماند اگر از اسطوره‌اش محروم گردد و صرفاً امکانات حرفه‌اش برای او بر جای بماند، آن هم امکاناتی که در توش و توان سالخوردگی است؟

بنابراین، بی‌تردید لایم لایت زندگینامه چارلی است به روایت خودش، که مهمترین ویژگی آن جهت خلاف آن است. سقوط کالورو، بی‌اعتنایی و سنگدلی مردم و چشم‌پوشی دلقک پیر از عشق، سایه‌هایی است که پشت سر چاپلین افکنده شده،

۱. برای توضیح بیشتر درباره این جمله بنگرید به مقاله «آیا چاپلین برادر چارلی است؟»، نوشته بارتلمه آمزول در مجله *Travail et Culture*، ۱۹۲۵. این عبارت همچنین یادآور ترجیح‌بند شعر شب اکبر اثر دوموسه است. ه. گ.

باشد؟ شکی نیست که بسیاری از نویسندگان خودشان را کمابیش در آثارشان می‌گنجانند ولی مردم از این نکته آگاهی نمی‌یابند و در نتیجه چنین آثاری فاقد عناصر درام‌اند. لایم لایت نمایش مردم‌گزیز نیست، با نمایشی معمایی (à clef) نیست، و چاپلین نیز غیر از ساشاگیتزی^۱ است. ما با چیزی غیر از شهرتش سروکار داریم، که همان اسطوره اوست. بی‌گمان فقط عصر سینما می‌تواند در هم آمیختن بازیگر و شخصیتش را تا این حد امکان‌پذیر سازد: تا حد سوفوکل و اودیپ؛ گونه و فاوست؛ سروانتس و دن کیشوت.

مولیر آرام و بی‌سروصدا مرد، درحالی‌که تنی چند از دوستانش گردش بودند و زیر نور مشعل به خاکش سپردند.^۲ درود بر سینما که مولیرمان را نجات می‌دهد. زیرا در سینما او حتماً نباید بمیرد تا مرگش را به بهترین فیلمهایش تبدیل کند.

(*L'Observateur*، نوامبر ۱۹۵۲)

می‌خواست با دست انداختن پزشکان، روح خبیث بیماری و مرگ را از تن بشر خارج سازد.

آن شب در حین تماشای مرگ چاپلین در حضور خود او بودیم. و از آن رو با تمام احساسان می‌گریستیم، چرا که می‌دانستیم او حی و حاضر است. وقتی جراحها روشن شد و باز موهای نقره‌فام و لبخند پراحساس و چشمان آبی‌اش را دیدیم، احساس حق‌شناسی قلبان را فشرده و اشکهایمان را شدت بخشید. واقعاً چاپلین آنجا بود. فیلم فقط رؤیایی عالی ولی نامیوم بود، رؤیایی به همان واقعیت زندگی واقعی، رؤیایی که با آن توانستیم میزان عشقان را به او در زیباترین نقشش بسنجیم: مرگ دلخکی به نام چارلی. از زمان پیدایش تئاتر تاکنون کدام نمایشنامه‌نویس یا بازیگر به این جایگاه والا و متناقض نرسیده است که خود موضوع ترازوی خودش

۱. Sacha Guitry (۱۸۸۵-۱۹۵۷)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان و بازیگر روسی‌الصل.

۲. مولیر (۱۶۷۲-۱۶۲۲)، روی صحنه تئاتر «پاله رویال» از حال رفت و او را به منزل یکی از دوستانش بردند و در آنجا جان سپرد. در آن روزگار، دفن بازیگران در گورستان مقدس کلیساها ممنوع بود، ولی در مورد مولیر دخالت شخص لویی چهاردهم مخالفت روحانیون را از میان برداشت. وی را شبانه در قبرستانی در خیابان مونتمارتر به خاک سپردند، بی‌آنکه علامتی بر محل دفنش قرار گیرد. - ه.ک.

شکوه لایم لایت

شاید برخی در قبال لایم لایت مرعوب آن تروریسم انتقادی شده باشند که نخستین نمایش این فیلم را در پاریس در میان گرفت. ولی در مورد مسیو وردو چنین آمادگی مطلوبی وجود نداشت و کسی از جناح‌بندی مطبوعات به شگفت نیامد، البته جناح‌بندی مردم در کار نبود زیرا اصلاً برای آن صف‌آرایی نکرده بودند. در آن هنگام چاپلین به پاریس نیامده بود تا در مورد مسیو وردو نقش فروشندهٔ سیار را ایفا کند. ولی این بار حضورش، وضعیت غریب و مبهمی را پیش آورد. موج همدلی و کنجکاوی ناشی از حضور شخص مؤلف، فیلم را در میان گرفت. هرگونه تردید در این مورد، محدود ساختن ستایش سازندهٔ فیلم بود. این آشفتگی در آن نمایش تاریخی که چاپلین لایم لایت را برای مطبوعات و فیلمسازان فرانسوی نمایش داد به اوج خود رسید. نوعی خداگونگی (apotheosis) متناقض‌نا که در آن مؤلف، منظرهٔ دراماتیک سقوط و مرگ خودش را به تماشاگران نشان داد. در پرتو نیروی سینما، مرگ مولیر به پردهٔ چهارم نمایش مریض خیالی^۱ تبدیل شد. وقتی چراغها روشن شد، همهٔ تماشاگران با چشمانی اشک‌آلود به سوی چهره‌ای برگشتند که تازه از پرده محو شده بود و چنان حیرت‌زده نشسته بود که انگار در پایان رؤیایی باشکوه و دهشتناک از این‌که خودش را باز زنده یافته، غرق در شگفتی است. دیگر نمی‌توانستیم میان ستایشی که در قبال چاپلین احساس می‌کردیم و احساس راحتی خلاص شدن از ترسی لذت‌بخش، راحتی که ناشی از حضورش در میانمان بود، تمایز بگذاریم.

در واقع، نخست به نظر می‌آمد که اینها احساساتی فرعی است نه برخاسته از خود اثر. احتمالاً بسیاری از کسانی که احساساتی مبالغه‌آمیز در قبال لایم لایت نشان دادند، اگر پای

تأثیر افکار عمومی در میان نبود، شاید آن را کسالت‌بار می‌دانستند. برخی از منتقدان و نیز بسیاری از تماشاگران، که حساسیت‌شان اندکی بیشتر از دیگران بود، احساسات درهم آمیخته‌ای دربارهٔ فیلم داشتند. از یکی دو جنبهٔ فیلم خوششان آمده بود، ولی از کل آن نه. از فشار اخلاقی، از درخواست ناجبای ستایش کامل اثر، که ظاهراً بر آنان اعمال شده بود. دلخور بودند. در اصل حق با آنان بود. ولی من می‌خواهم از آن جو استثنایی تظاهرپسندی (snobism) که نخستین نمایش لایم لایت را احاطه کرده بود دفاع کنم.

بی‌گمان، چاپلین برای این به اروپا آمده بود که از عرضه درست فیلمش اطمینان یابد. مسیو وردو که در امریکا بایکوت شد و در اروپا استقبال سرد یافت، شکستی تجاری بود. از آنجا که لایم لایت در مدت زمانی بسیار کوتاهتر – در واقع در چند هفته – ساخته شده بود، منطقی است اگر فکر کنیم موفقیتش برای مؤلف / کارگردان بسیار حیاتی بود. چاپلین درست اندیشیده بود که بهترین تبلیغ ممکن برای فیلم، حضور خودش است. آنچه رخ داد ظاهراً حدس او را تأیید می‌کند. لایم لایت نمایشی استثنایی داشت، ولی موفقیتی بی‌نظیر نیافت. بخش‌کننده نتوانست نیم میلیون نفری را که در قرارداد ذکر کرده بود به سالن سینماها بکشاند – این رقم بزرگی بود ولی آنهایی که بخش این فیلم را برعهده داشتند گیان می‌بردند به آسانی به آن دست می‌یابند. اگر تبلیغات گسترده‌ای که مطبوعات برای دیدار چاپلین به راه انداختند و نظر مساعدی که این تبلیغات برای فیلم جلب کرد در میان نبود، به ظن قوی فیلم با شکستی

گرفته‌اند. خلاصه، هیچ موردی از لایم لایت نیست که ظاهراً بتواند پذیرش گسترده تماشاگران را تضمین کند، مگر اینکه پای بدفهمی در میان باشد. در چنین وضعیتی، نمی‌توان به دغدغه مؤلف این فیلم ایراد گرفت که چرا زمینه روان‌شناختی نمایش آن را فراهم آورده است؛ نیز، نخستین بار است که روزنامه‌نگاران سینمایی چنان پسندیده عمل می‌کنند که گویی با کارگردان همدست بوده‌اند.

حتی می‌توان از این هم پیشتر رفت. به عقیده من، استدلال انتقادی بسیار مهم‌تری را می‌توان به این حقانیت بیرونی افزود، استدلالی که بیشتر اخلاقی است تا زیبایی‌شناختی. بی‌گمان هرکسی حق دارد در مورد شاهکارهای هنری تردید ورزد، و از راسن به خاطر گفتار طولانی تراین،^۳ از مولیر به خاطر پاپان نمایشنامه‌هایش و از کُرنی به خاطر کاربرد ناشیانه قواعد انتقاد کند. نمی‌خواهم بگویم این نوع انتقاد، خطا یا بی‌غیر است. ولی با فرض داشتن سطحی از خلاقیت هنری، و مسلماً هنگام روبه‌رو شدن با نشانه نووغ، رفتاری خلاف این نوع انتقاد شایسته‌تر است. به جای اندیشیدن به اینکه این به اصطلاح عیبه‌ها را از اثر بیرون آوریم، عاقلانه‌تر این است که رفتاری خوش در قبالشان نشان دهیم و آنها را محاسنی بدانیم که تاکنون نتوانسته‌ایم به عمق رازشان پی ببریم. به عقیده من، این نگرش انتقادی عیبی است که آدم درباره موضوع نقد خودش تردید داشته باشد؛ این کار مستلزم خطر است. باید به لایم لایت «ایمان» داشت تا بتوان چنین مدافعتش شد — ولی باور داشتن به آن خالی از دلیل نیست. اما اینکه این دلیل برای همه به یک اندازه روشن نیست ثابت می‌کند که، به قول نیکول ودره^۴ در

فاحش روبه‌رو می‌گشت و حتی از اهمیتش هم کاسته می‌شد. و این جای شگفتی نمی‌داشت. زیرا از همان آغاز می‌شد فهمید که لایم لایت مردمی را که با پیش‌فرض تماشای «فیلم از چارلی چاپلین» به سینما می‌آیند، چقدر برآشفته خواهد کرد — هرچند عنصر کمدی این فیلم بیشتر از میو وردو بود. اما حتی جنبه ملودرام داستان نیز برای خوشایند مردم در نظر گرفته نشده بود، زیرا بر پایه توهم استوار بود. لایم لایت، شبه ملودرام است. ملودرام اساساً با نبودِ ابهام در شخصیتها تعریف می‌شود، ولی در اینجا کالورو خودش تجسم ابهام است؛ به علاوه، از دیدگاه دراماتیک، ملودرام باید چنان باشد که تماشاگر بتواند نتیجه پیرنگ را پیش‌بینی کند ولی لایم لایت دقیقاً فیلمی است که آنچه در آن رخ می‌دهد همان نیست که تماشاگر انتظار دارد — فیلمنامه این فیلم انباشته از نوآوری‌های بی‌سابقه است.

ولی توده مردم هیچ چیز را بیش از باور به ملودرامی که آشکارا یکی باشد، دوست ندارند — هجویه‌ها این نکته را ثابت می‌کنند. فقط اندکی استتار لازم است تا مستخدمه کم سن و سال نشسته در بالکن سینما، وقتی گریه زاری راه می‌اندازد آن را به حساب عقل و ذکاوت خود بگذارد. توده تماشاگر معمولاً فیلمهای روشنفکرانه‌ای که خود را ملودرام می‌نمایانند چندان دوست ندارند، همچون فیلم آسمان از آن شماس^۱ ساخته ژان گره‌میلون^۲. هیچ فیلمی نمی‌توانست به اندازه لایم لایت تماشاگرانش را ناخشنود سازد زیرا همه نمودهای ظاهری ملودرام کاملاً آشک‌برانگیز را دارد ولی دائماً به احساسات تماشاگر حمله می‌برد. کوچکترین اثری از طنز یا هجو در میان نیست که بتواند علامتی عقلانی یا روشی قابل تشخیص باشد. چاپلین نمی‌خواهد از قواعد ملودرام سرپیچی کند، آن‌گونه که کوکتو در والدین وحشتناک کرده است، بلکه برعکس، هیچ‌کس خودش را تا این اندازه جدی نگرفته است. آشکار است که آن موقعیتهایی که در آغاز قراردادی می‌نمایند، با آزادی کامل و بدون هیچ دغدغه‌ای درباره معنای سنتی‌شان مورد استفاده قرار

۱. *Le Ciel est à vous*

۲. Jean Grémillon (۱۹۵۹-۱۹۰۱). کارگردان فرانسوی.

۳. اشاره بازن به گفتار بسیار طولانی تراین. لاله هیپولیتوس در پرده پنجم، نمایشنامه قدر است. — ه. گ.

۴. Nicole Vedrès، این مقاله در کایه دو سینما، دسامبر ۱۹۵۲ چاپ شد،

در مقایسه با دون ژوان کند و سازمان نیافته جلوه می‌کند. اگر جرئت مقایسه لایم لایت و شاهکار مولیر را به خود بدهم، درخواهم یافت که شباهتهای این دو بسیار عمیق است. لایم لایت نیز با تأملات عمیق و سرعت بسیار نوشته شده است، و بدون شک نهانی‌ترین راز چاپلین را آشکار می‌سازد، رازی که زمانی دراز در درونش شعله‌ور بوده، شاید حتی ناخودآگاه، ولی در مدت زمانی کوتاه به منصه ظهور رسیده و فقط به دستکاریها و تغییرات اندکی نیاز داشته است — هر چند چاپلین معمولاً چند ماه و حتی یک سال را صرف هر فیلمش می‌کرد. این اثر با چنان سرعتی ساخته شد و این مرحله واپسین و مشهود چنان سریع تحول یافت که طبیعتاً باید در آن ضعف و نقص ایجاد می‌کرد ولی در عوض چنان هماهنگی بی‌عیبی به آن بخشیده که انگار این اثر مستقیماً از ناخودآگاه هنرمند برآمده است. در اینجا در دفاع از الهام‌گیری رمانتیک سخن نمی‌گویم، بلکه برعکس منظورم روان‌شناسی خلاقیتی است که در عین حال مستلزم نبوغ و تأمل و اجرای خود به خودی سریع است. دقیقاً همین موارد است که در لایم لایت تحقق یافته است.

به همین دلیل، آمادگی ستایش این اثر را محتاطانه‌ترین دیدگاه انتقادی می‌دانم، دیدگاهی که شایسته‌تر و مطمئن‌تر از به میان آوردنِ اما و اگر است. تقریباً همه، نیمه دوم فیلم را می‌ستایند ولی بسیاری از روده‌درازی و پرحرفی نیمه اول گلابه دارند. اما اگر ۲۴ دقیقه آخر این فیلم را واقعاً بجا بدانیم، در

کایه دو سینما، اگر همه این فیلم را دوست می‌داشتند، بسیار از زمانه خود عقب می‌بود.

ولی شاید دارم اغراق می‌کنم. بی‌گمان این نوع انتقاد دفاعی در مورد هر شاهکاری معتبر نیست، حتی اگر نبوغ مؤلف آن را بدیهی بدانیم، ولی مطمئناً در مورد آن آثاری که لایم لایت جزو آنهاست صادق است. آثاری که آنها را بیشتر «تأمل شده» (meditated) می‌نامم تا «ساخته شده» (made) یا «اندیشیده شده» (thought out)، منظوم آثاری است که خودشان مصداق خودشان‌اند و ساختار درونی‌شان را می‌توان با چینه‌بندی بلورها گرد یک نقطه مرکزی مقایسه کرد. ساختار این آثار را جز در اتصال با این نقطه مرکزی نمی‌توان دریافت. اگر بتوانیم آنها را از درون مشاهده کنیم، خواهیم دید که بی‌نظمی ظاهری و بی‌انسجامی‌شان چیزی جز نظم و نظامی کامل و ضروری نیست. در جایی که مسئله این نوع آفرینش هنری در میان است، هنرمند هیچ گاه خطا نمی‌کند، بلکه منتقدی به راه خطاست که نمی‌تواند تیزهوشانه لزوم «نقص» را دریابد.

دقیقاً آن شی‌ی بدرستی این نظر یقین پیدا کردم که خدايان در کم‌دی فرانسه، دون ژوان^۱ و چاپلین را کنار هم قرار دادند. جقدر شنیده یا خوانده‌ایم که تراژیک‌دی مولیر بی‌تردید غنی‌ترین آثار او و نیز «بدساخت‌ترین» آنهاست. مولیر این اثر را سرعت نوشت و بی‌نظمی ظاهری‌اش — حالت تکه‌تکه‌اش و وقفه‌های متوالی در لحش — نتیجه طبیعی شتابزدگی است. مطمئناً همیشه می‌توانیم در این معایب، افسون و فریبندگی ببینیم و حتی آنها را به دیده بخشش بنگریم، ولی هرگز تردید به خود راه نمی‌دهیم که به هر حال عیب‌اند. با این همه، بسیار به نفع اثر ژان م‌دیر^۲ تمام شد که با سرعت و بدون وقفه و میان پرده بر صحنه رفت، چنان که برای نخستین بار کمال ساختار دراماتیک آن را مشاهده کردیم، همچون برخی حرکات در طبیعت که چشم نمی‌تواند به هم ربطشان دهد ولی دوربین با سرعت زیاد می‌تواند هماهنگی شگفت‌آورشان را بنمایاند. تردستهای اسکاپن^۳

→ است. این شماره حاوی چند مقاله دیگر نیز هست، از جمله مقاله‌ای به قلم لودوکا که بازن بعداً در همین مقاله هنگام ستایش از لایم لایت به آن اشاره می‌کند. — ه. گ.

۱. ژان رنوار در کایه دو سینما، دسامبر ۱۹۵۲، سرخوشی چاپلین را در کم‌دی فرانسه در حین تماشای دون ژوان شرح می‌دهد. «این شادمانی دروغین و جعلی نبود. [چاپلین] راحت و آسوده بود، زیرا همیشه با کسی چون خود دمنور بودن لذتبخش است». — ه. گ.

2. Jean Meyer

3. Les Fourberies de Scapin

چشم‌انداز کلی نمی‌توان آغاز دیگری برای آن تصور کرد. در این صورت، آشکار می‌شود کسالتی که شاید حس کنیم، به نحوی مرموز به جزئی از هماهنگی کل اثر تبدیل می‌شود. در هر حال، منظورمان از واژه کسالت در اینجا چیست؟ شخصاً لایم لایت را سه بار دیده‌ام و می‌پذیرم که هر سه بار احساس کسالت کردم ولی هر بار در جای متفاوتی از فیلم نه در یک جای واحد. به علاوه، هرگز دوست نداشتم مدت زمان این کسالت کاهش یابد. زیرا توجهم آزاد می‌شد و ذهنم می‌توانست نیمه‌آزادانه فعالیت کند، و به رؤیاپردازی درباره تصاویر مشغول شود. مواقعی نیز پیش می‌آمد که این حس طولانی بودن صحنه‌ها رها می‌کرد. این فیلم که عملاً طولانی (دو ساعت و بیست دقیقه) و کند است باعث شد بسیاری از تماشاگران، و از جمله خود من، حس زمان را از دست بدهیم. فکر می‌کنم این پدیده و سرشت ویژه کسالتی که در جاهای مختلف فیلم به من دست می‌داد یک علت مشترک دارد و آن این است که ساختار لایم لایت در واقع بیشتر موسیقایی است تا دراماتیک. آنچه در کتابچه انگلیسی این فیلم آمده بود، نظرم را تأیید می‌کند. زیرا سه چهارم آن به موسیقی لایم لایت، به اهمیتی که چاپلین برای آن قائل بوده و به جزئیات غربی اختصاص داشت، از جمله اینکه چاپلین پیش از تمرین هر صحنه می‌گفته موسیقی را پخش کنند تا خودش را در محتوای موسیقایی صحنه غرق سازد. در این مورد، زمان در لایم لایت اساساً زمان درام نیست، بلکه زمان تخیلی موسیقی است، زمانی که بیشتر متکی به ذهن است ولی در عین حال آن را از تصاویر آزاد می‌کند، زمانی است که می‌توان آراستش و شاخ و برگش داد.

یقیناً مانع عمده نقد رضایت‌بخش لایم لایت همانا ابهام بنیادی آن است. بی‌گمان در فیلمنامه این ملودرام تردیدآمیز حتی یک جزء اساسی نمی‌توان یافت که پس از تجزیه و تحلیل مشخص نشود که اساساً مبهم است. برای نمونه به شخصیت کالورو نظر می‌اندازیم. از آنجا که تقابل داریم او را همانند چارلی

بدانیم، تردیدی نداریم که در اینجا با دلقکی برجسته روبه‌رو هستیم که در روزهای اوج کارش، شهرتش زیاد جدی انگاشته نشد. ولی این مسئله زیاد هم قطعی نیست. زیرا مضمون واقعی چاپلین، افول یک دلقک به سبب سالخوردگی و تلون مزاج مردم نیست، بلکه چیزی ظریفتر است، و آن ارزش هنرمند و ارزیابی مخاطبان اوست. در فیلم موردی نیست که به ما امکان دهد کالورو را جز آدم مستعدی برای یک حرفه قدیمی قلمداد کنیم. هیچ یک از شیرین‌کاریهای او دست اول نیست — حتی صحنه کوتاه شدن پاهایش؛ گروک^۱ و بی‌گمان بسیاری دیگر این کار را انجام می‌دادند. به علاوه، وی این کار را دوبار تکرار می‌کند، و نتیجه می‌گیرم که خزانه شیرین‌کاریهای چندان متنوع نیست. ولی آیا کارهایش اصلاً خنده‌دار هست؟ در فیلم گفته می‌شود که این کارها قبلاً خنده‌دار بوده است، ولی نمی‌گوید که امروز عملاً و جدای از تأیید تماشاگران چنین است. نکته واقعی همین است. ارزش کالورو، و استعداد و نبوغ او، واقعیتی عینی نیست که تحت تأثیر چرخ گردون قرار گیرد، بلکه واقعیتی است که خودش به موقعیت بستگی دارد. زیرا کالوروی دلقک فقط «برای دیگران» وجود دارد. او خودش را فقط آن‌گونه که در آینه توده تماشاگر بازتاب یافته است، می‌شناسد. برعکس، چاپلین اصرار ندارد که هنرمندان بزرگ گاهی مورد بدفهمی قرار نگرفته‌اند با موقعیت و شکست تنها واقعیتهای حقیقی تئاتر است بلکه فقط می‌خواهد بگوید که هنرمند بدون تماشاگر ناقص است و توده تماشاگر تأییدش را همچون یک شیء به چیزی نمی‌چسباند یا از آن جدا نمی‌کند بلکه این تأیید، شخصیت تئاتری را شکل می‌دهد. هرگز بی‌نمی‌توانیم که آیا کالورو نبوغی داشته یا نه، و بعید می‌نماید که خودش در این مورد بیشتر از ما بداند. اینکه دوستانی که او را به خاطر می‌آورند کارش را ارج می‌نهند چه چیزی را ثابت می‌کند؟ آیا در اینجا یک احساس جمعی وارد

بسپوشد. باین حال، لایم لایت بی چون و چرا از جمله تأثیرگذارترین تراژدیهای سالخوردگی است، کافی است آن نماهای شگفت‌انگیزی را به یاد آوریم که همه غم‌اندوه عالم در چهره خسته کالورو متجلی می‌شود؛ منظورم صحنه اتاق رختکن است که آرایش چهره‌اش را پاک می‌کند. با صحنه‌ای که دلقک پیر در حین اجرای باله ترزا، بی‌صبرانه در راهروهای پشت صحنه قدم می‌زند.

اگر، آن‌گونه که فیلم وادارمان می‌سازد، کالورو را با چاپلین مقایسه کنیم، ابهامهای این اثر بیشتر می‌شود. زیرا، مهمتر از همه، کالورو همزمان هم چاپلین است و هم ضد او. از یک سو، او خود چاپلین است زیرا چهره‌شان به‌گونه‌ای انکارناپذیر عین هم است. تصادفی نیست که چاپلین در اینجا برای نخستین بار اصلاحی مرتب دارد و داستان مردی سالخورده را بازمی‌گوید. اما از سوی دیگر، موفقیت چاپلین حقیقی است که با شکست کالورو در تعارض است: چاپلین در هنر و نیز در زندگی، کانورویی است که شهرت افسانه‌ای‌اش هرگز رنگ کسوف ندیده، در شصت سالگی با دختر هجده ساله‌ای به سن و سپای ترزا ازدواج کرده و از او صاحب پنج فرزند زیبا شده است. با وجود این، فرزانی سقراطوار کالورو گرفتار در گرداب مصایب، با فرزانی آقای چاپلین غرق در موفقیت و عشق چندان تفاوتی ندارد. دشوار بتوان کالورو را سایه چاپلین به حساب نیآورد، او تصویری است از این مؤلف بسیار معتبر همه دورانش، اگر موفقیت او را وانهاد، بود (همان‌گونه که مثلاً کیتون را وانهاد) و نیز اگر اونا^۱، نامطمئن از خود، همچون ترزا، باور کرده بوده که عشقش چیزی جز ترمیمی زرف نیست. ولی در عین حال باید پذیرفت که چاپلین در اوج خوشبختی می‌داند چگونه خردی را نمایش دهد که بتواند سرنوشت کالورو را تاب بیاورد — وگرنه، کالورو این فرزانی را از کجا آورده است؟ با این همه، می‌توان حدس زد که امکان شکست چاپلین

قضیه نمی‌شود — مانند همان احساسی که تماشاگران به خاطر حضور چاپلین در مراسم افتتاحیه لایم لایت از خود نشان دادند؟ این نوع پیشداوری جانبدارانه چه ارزشی دارد؟ اگر تماشاگران با فیلم همدل کردند آیا به خاطر مشروب‌بازی که به آنان دادند نبود؟ کالورو، این «پرسش از خود» را که در عمق وجود این دلقک به عنوان بازیگر ریشه دارد، همزمان هم رد می‌کند هم فرا می‌خواند. به گفته او، آدم که پیر می‌شود دوست دارد مورد احترام قرار گیرد. بازیگر فروتر از انسان است، زیرا برای تحقق خویش به مردم نیاز دارد، زیرا در هر اجرا و نمایش به دامان محبت و توجه آنان چنگ می‌زند. فرزانی کالورو سالخورده در این است که به صلح و صفایی ورای موفقیت و شکست نایل شود، بی‌آنکه هنرش را انکار کند. وی می‌داند و تأیید می‌کند که زندگی، و فقط خود زندگی، برترین خیر است، ولی او که نام هنرمند بر خود دارد هرگز از حرفه‌اش دست نمی‌شوید. کالورو می‌گوید: «نه تناتر را دوست دارم و نه می‌توانم دیدن خونی را که در رگهایم جاری است تحمل کنم.»

مضمون تناتر و مضمون زندگی، آن‌گونه که با همه ابهامش درک می‌شود، با مضمون فاوستی سالخوردگی درهم آمیخته است. مشروب‌خواری کالورو را به نابودی کشانیده است، ولی آنچه مانعش می‌شود، حتی برای آزمایش، دوباره پا بر صحنه بگذارد همانا سالخوردگی است. درست همان‌گونه که لایم لایت دقیقاً داستان افول یک دلقک نیست، رابطه میان کالورو و ترزا را هم نمی‌توان به این مضمون تنزل داد که سالخوردگی، جوانی را کنار می‌زند. در آغاز باید گفت مطمئن نیستیم که ترزا واقعاً کالورو را دوست ندارد. بلکه بیشتر کالوروست که می‌کوشد به ترزا بقبولاند که احساساتش درباره او بعید و نامحتمل است. از این رو، کالوروست که قلبی رهاتر دارد و از جدایی کمتر رنج می‌بیند؛ سالخوردگی به هیچ وجه ضعف نیست بلکه در مقایسه با جوانی ترزا، تجسم نیروی بیشتر و ایمان بیشتر به زندگی است. کالورو ضد فاوست است، مردی است که می‌داند چگونه پیر شود و از مارگریت که شیفته سالخوردگی او شده است چشم

۱. Oona، آخرین همسر چاپلین.

را به هراس می‌اندازد و کابوس شبهای اوست — اگر چنین نیست، پس چرا لایم لایت را ساخته است؟

لایم لایت را می‌توان نوعی اخراج روح خبیث سرنوشت از بدن مؤلفش قلمداد کرد. کالورو هم ترس چاپلین است و هم پیروزی‌اش بر این ترس، پیروزی مضاعف است. نخست، به این دلیل که شیخ شکست در او عینیت یافته، یعنی شکست در شخصی که می‌توانسته به تسخیر آن درآید تجسم یافته است. دوم برای اینکه هنرمند افول کرده فیلم چیزی بیش از صرف قدرت در اختیار دارد تا بتواند صلح و صفایش را دوباره به کف آورد؛ می‌تواند خودش را در موفقیت دختر جوانی توجیه کند که کار او را ادامه خواهد داد. وقتی دوربین از کالوروی مرده در راهرو جانبی صحنه دور می‌شود و به بالرین روی صحنه [ترزا] نزدیک می‌شود، بالرینی که به رغم اندوه فراوان به رقص مشغول است، چنین می‌نماید که حرکت دوربین تناسخ ارواح را می‌رساند: تئاتر و زندگی ادامه دارد.

در اینجا به اصالت بنیادین لایم لایت می‌رسیم: به جنبه «اعترافی» آن، یا «چهره خود مؤلف» که برخی را تکان می‌دهد، با این همه، چنین مواردی از دیرباز در ادبیات پذیرفته شده است. منظورم فقط «زندگینامه‌های» ادبی نیست که هدف آشکارشان همین است بلکه رمانهایی است که کبابیش برگرفته از داستان زندگی نویسنده است. به علاوه، شخصی‌ترین آثار همیشه کمترین جنبه جسورانه را ندارند. لودوکا در کایه دو سینما عیبارقی دارد که بسیار درخور لایم لایت است، و ویتورینی^۱ آن را در مقدمه گفتگو در سیسل^۲ عاریه گرفته است: «هر اثری نوعی زندگینامه نویسنده است، حتی اگر موضوعش چنگیزخان یا گورستان نئوآرلشان باشد.» فلور می‌گوید: «مادام بوری خود من است.» این عبارت فقط هنگامی شگفت می‌نماید که موضوع سینما در میان باشد، و این را می‌توان به دو طریق توضیح داد:

نخست، تازگی نسبی چنین آثاری است، گرچه مثلاً آثار فون اشتروهایم یا در فرانسه آثار ژان ویگو نیز اعتراف اخلاقی

پایان‌ناپذیری است. درست است که این رابطه چندان آشکار نیست، ولی سرشت شخصی‌تر اسرار چاپلین، دال بر پیشرفت تصاعدی و پختگی هنر اوست. چارلی نیمرخ اخلاق و تجمع باشکوهی از نمادهای گوناگون بود؛ هستی او کاملاً متافیزیکی و از نوع هستی اسطوره بود. مسیو وردو میان این اسطوره و خالقش رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌سازد — نوعی آگاهی به چارلی در خارج از این شخصیت. و رای آن، چارلی فقط می‌تواند نقاب از چهره بردارد و با سپای عیان و رودرو با ما سخن بگوید. همه می‌پذیرند که وقتی لایم لایت را می‌بینیم نمی‌توانیم میان آنچه از «چارلی» می‌دانیم و آنچه از چاپلین می‌دانیم فرق بگذاریم. ولی این آگاهی، اساساً با گرایش همه نقدهای معاصر درباره آثار بزرگ چندان تفاوتی ندارد، زیرا این نوع نقد با ارائه اطلاعاتی عمیق از زندگی مؤلفان آن آثار، کاری می‌کند که تحسین ما برانگیخته شود. البته این آگاهی به زندگی مؤلف، به خودی خود هدف نیست، بلکه به ما امکان می‌دهد روابط تازه‌ای کشف کنیم که درکمان را از آن آثار وضوح و غنا بخشد. در مورد چاپلین، این روند معکوس است. شهرت حیرت‌آور مؤلف این فیلم و آثار قبلی‌اش، تماشاگر امروزی را در چنان وضعیت برتری قرار می‌دهد که نسل آینده از آن برخوردار نخواهد بود. حتی بسیاری از جوانان پانزده تا بیست ساله، مصداقهای مورد اشاره ما را در اختیار ندارند و نمی‌توانند به عقب بنگرند و کالورو را در پرتو اسطوره چاپلین ببینند. آیا این به آن معناست که لایم لایت جز در رابطه با چارلی و چاپلین هیچ ارزشی ندارد، یا اینکه اهمیتش با گذشت زمان زایل خواهد شد؟ مسلماً نه — همان‌طور که آثار یک شخصیت خود زندگینامه‌نویس، به شناخت عمیق تاریخ ادبیات

۱. Elio Vittorini، متولد ۱۹۰۸ در سیسل. رمان‌نویس ایتالیایی که پس از چزاو، پائوس، مهمترین آمریکاکرای دهه ۱۹۳۰ است. او نیز همچون پائوس چندین رمان آمریکایی، از جمله *Torlita Flat* [آن ساحل بهمن] را به ایتالیایی برگردانده است. — ه.گ.

شانزدهم عمدتاً نقاشان و معماران بودند زیرا نقاشی و معماری تنها هنرهای آن روزگار بود. ولی این فقط بهترین راه هنرمند بودن بود نه در خدمت هنری خاص بودن. و از طریق همین عدم تواضع — نه در مقابل هنر، که در مقابل قالبهای خاصی که امروز در آن طبقه‌بندی شده است — عالیت‌ترین هنر دوران نوزایی (رنسانس)، یعنی نقاشی، به آن پیشرفت شگرف دست یافت. لئوناردو همان قدر نقاش بود که میکلا آتو پیکر تراش، اما هر دو هنرمند بودند. اینکه چاپلین آهنگ می‌سازد، گاهی به فلسفه می‌پردازد، کمی طراحی می‌کند، ولی با این حال آهنگسازی متوسط، فیلسوفی درجه دو، و نقاشی مستفین است، چندان اهمیت ندارد. آنچه مهم است آزادی عینی چاپلین برای گزینش سینما نیست، بلکه آزادی ذهنی روابط او با عالیت‌ترین هنر سده بیستم یعنی فیلم است. احتمالاً تا به امروز چاپلین تنها فرد خلاق بوده است که سینما را کاملاً تابع آنچه می‌خواهد بگوید ساخته، بی‌آنکه درباره انطباق با فنون آن نگرانی به خود راه دهد.

و این همان چیزی است که برخی به خاطر آن نکوهش می‌کنند، منظور کسانی است که به ادبیات اعتقاد دارند، زیرا از اتاناک اعتراف زبان می‌گذرد، ولی اعتراف علنی را فاقد حجب می‌دانند. سینما چون هنری نمایی است و مبالغه در تجسم است، زیرا تصویر در آن حضور جسمانی فراگیری دارد، در واقع گستاخترین هنرهاست. و بنابراین، مستلزم بیشترین حجب است: حجب در نقاب و هیئت، در سبک، در موضوع، در چهره‌آرایی. چاپلین در لایم لایت دو سای نخس را تقریباً حذف می‌کند و از سومی کاملاً چشم می‌پوشد. اینک انسان؟! بی‌گمان، چیزی جز نبوغ نمی‌توانست از عهده چنین کار جسورانه‌ای برآید، کاری که معنایش را از خود آوازه‌اسطوره

نیاز ندارد. برای خواندن قصیده به دار آویختگان^۱ اثر ویون یا اعترافات^۲ ژان ژاک روسو به کتابچه راهنما نیاز نیست. بسیاری از رمانها و نمایشنامه‌های معیایی به بوته فراموشی سپرده شده‌اند زیرا فقط کوشیده‌اند از طریق تجاوز از حدود یا برانگیختن کنج‌کاو، توجه خواننده را جلب کنند، و همین وجه تمایز آنها با آثار واقعاً مهمی است که نویسنده شرح آلام خود را در گستره وضعیت بشری ارائه کرده است. اگر صد سال دیگر دوباره لایم لایت را ببینیم و هیچ نشانی از چاپلین و آثارش بر جا نمانده باشد، خود چهره‌اش و آن اندوه ژرفی که در چشمانش موج می‌زند کافی خواهد بود که بگوید مردی از ورای قبر با ما درباره خودش سخن می‌گوید، و ما را به نظاره زندگی‌اش فرا می‌خواند، زیرا [این فیلم] خود زندگی است، زندگی خود ماست. سینما هرگز پیش از این چنین نمونه آشکاری از زندگینامه خودنوشت (اتوبیوگرافی) ارائه نکرده است، عمدتاً به این دلیل که مؤلفان نایفه در سینما اندک‌اند؛ بیشتر کارگردانان، حتی بهترین آنها، از آزادی خلاقانه‌ای که نویسنده دارد بسیار به دورند. حتی وقتی فیلمساز خودش فیلمنامه‌اش را می‌نویسد، باز فقط کارگردان باقی می‌ماند، یعنی صنعتکاری ماهر است که عناصر عینی را سازمان می‌دهد. این شرایط کاری برای تضمین خلاقیت هنری و تکامل سبک کفایت می‌کند ولی آن هم گوه‌ری کلی، آن انسجام زیست‌شناختی موجود در دیگر هنرها را — مثلاً میان ون‌گوگ و نقاشی‌اش، کافکا و رمانهایش — فاقد است. کلود موریاک^۳ بدرستی اشاره کرده است که چاپلین سینما را به خدمت خود درمی‌آورد، در حالی که دیگران خود را به خدمت آن می‌گمارند. به عبارت دیگر، او هنرمند به کاملترین معنای کلمه است، کسی است که هنر را با استواری پذیرا می‌شود. اگر وی خودش را از طریق سینما بیان می‌کند چندان به این دلیل نیست که استعدادها و توانایی‌هایش بیشتر مطابق با آن است تا مثلاً با ادبیات، بلکه به این دلیل است که سینما می‌تواند آنچه را او می‌خواهد بگوید به‌گونه‌ای مؤثرتر بیان کند. بزرگترین هنرمندان اواخر سده

1. *Ballade des Perdus*2. *Confessions*3. *Claude Moriac*۴. *Ecce homo*، نیز به معنای تصویر مسیح با تاج خار بر سر.

چاپلین اخذ می‌کند و در نتیجه قضا بایش را در معرض بیشترین خطر غرور و گستاخی قرار می‌دهد. در فرانسه، کاریکاتوری از این مورد را در ساشاگتری می‌بینیم: او ظاهراً از علاقه مردم به خودش، مردمی شامل دهها میلیون نفر، مطمئن بوده است آن هم با جدیت و ایمانی سرشار: آن قدر از خودش مطمئن بود که تقابلی که او را چنان محبوب ساخته بود از چهره برداشت. ولی جنبه ستایش‌آمیز قضیه این نیست، بلکه این است که لایم لایت به خاطر مصادیق شخصی‌اش چنین گدازان و چنین ناب است؛ تعالی پیام آن نه فقط به واسطه تجسم تنزل نیافته، بلکه برعکس، از همین نیروی بسیار معنوی‌اش ناشی شده است. عظمت لایم لایت همان عظمت سینماست. شگفت‌آورترین غم‌انگیزی جوهر آن است، تجربید از طریق تجسم است. بی‌گمان فقط جایگاه یگانه چاپلین و جهانشمولی و اعتبار اسطوره‌اش (نباید فراموش کرد که او هنوز هم در کشورهای کمونیست محبوبیت دارد و هم در جهان غرب) به ما امکان می‌دهد حد و اندازه دیالکتیکی سینما را بسنجیم. چاپلین - کالورو، سقراط سده بیستم، برابر همگان شوکران می‌نوشد، ولی این مرگ را که خردمندانه گزینش شده نمی‌توان با واژه توضیح داد بلکه بیش از همه در غم‌انگیزی عمومی است که او به آن معنا می‌بخشد، غم‌انگیزی که شجاعانه بر ابهام ذاتی تصویر سینمایی استوار است: بین و دریاب!

در اینجا سخن گفتن از گستاخی مسخره می‌نماید؛ برعکس باید حیرت کنیم که در سایه سینما و نیز نبوغ چاپلین، زرق‌ترین و خالص‌ترین حقیقت چهره خود را نشان می‌دهد - ولی این چهره دیگر رخسار بازیگر نیست (و چه بازیگری!)، بلکه سیای مردی است که همه می‌شناسیمش و دوستش داریم، سیایی که فرد فرد ما، رودررو، در زوایای پنهان قلبان، در تاریکی، با او سخن می‌گوییم.

چاپلین تنها کارگردانی است که آثارش بیش از چهل سال از تاریخ سینما را دربر می‌گیرد. گونه‌ای که وی نخست در آن ظاهر شد و به شهرت رسید، یعنی کمدی صامت، حتی پیش از ورود صدا دچار افول شده بود. صدا هری لنگدون و باستر کیتون را از میان به در کرد، زیرا دیگر نمی‌توانستند در گونه‌ای که در آن نبوغشان را نشان داده بودند دوام بیاورند. دوران کارگردانی فون اشتروهایم بیش از پنج سال طول نکشید. حد متوسط دوام نبوغ سینمایی چیزی میان پنج تا پانزده سال است. کسانی که بیش از این از آن برخوردار می‌شوند بیشتر در سایه ذکاوت و استعداد است تا نبوغ. فقط چاپلین توانسته است همچنان به سینما بودن خود ادامه دهد، البته منظورم این نیست که او خودش را با تحول سینما هماهنگ ساخته. از فیلم عصر جدید به بعد، که آخرین فیلمی بود که مستقیماً در گونه ابتدایی کمدی مک سینیت ریشه داشت و در واقع آخرین فیلم صامت چاپلین بود، وی بی‌وقفه به سوی آینده‌ای ناشناخته پیش رفته و سینما را در رابطه با خودش از نو کشف کرده است. در مقایسه با لایم لایت، دیگر فیلمهای او حتی آنهایی که بسیار می‌ستاییم، سردستی و قراردادی جلوه می‌کنند. این فیلمها هر چند شاید دیدگاههای مؤلفشان را بیان کنند و سبکی شخصی داشته باشند، ولی اصلشان محدود و جزئی است؛ منطبق با مصارف سینمایی‌اند و با قواعد امروزی تعریف می‌شوند، حتی وقتی آنها را نقض می‌کنند. لایم لایت شبیه هیچ فیلمی نیست، مهمتر از همه شبیه هیچ یک از فیلمهای چاپلین نیست.

کم لطفی است اگر بگوییم این مرد شصت و چهار ساله هنوز در جبهه مقدم سینماست. او با یک حرکت از همه پیش گرفته است و اینک بیش از هر زمان دیگر، نمونه و نماد آزادی خلاقانه در مقیدترین هنرهاست.

وسترن یا عالیت‌ترین نمونه فیلم امریکایی

ماجراهای جنایی فیلم صورت زخمی را دارد، ولی در سیای این کارآگاهان، روزنامه‌نگاران یا خبرنگاران کمتر اثری از قهرمان اولیه به چشم می‌خورد. نیز، هرچند گونه‌ای به نام فیلم کارآگاهی امریکایی وجود دارد ولی نمی‌توان همان هویت مستقل وسترن را به آن نسبت داد؛ زیرا ادبیات پیش از این گونه همچنان تأثیرش را بر آن حفظ کرده است و آخرین نمونه‌های برعکس، اخیراً فیلمهای تلویزیونی به سبک و سیاق فیلمهای قدیمی هاپولانگ کاسیدی^۲ با موفقیت شگفت‌آوری روبه‌رو شده‌اند و نشان داده‌اند که قهرمانان و پیرنگهای فیلم وسترن ثبات دارند و کهنه نمی‌شوند.

جاذبه جهانشمول این گونه سینمایی، حتی از دوام تاریخی‌اش جالبتر است. می‌توان پرسید در این فیلمها چه رازی نهفته است که اعراب، هندوها، جوامع لاتین، آلمان‌ها یا انگلوساکسون‌ها را که گونه وسترن در میانشان موفقیت پیوسته‌ای داشته، به نمایش تولد ایالات متحده، مبارزه بوفالو بیل با سرخپوست‌ها، احداث راه‌آهن یا جنگهای انفصال علاقه‌مند می‌سازد؟

بنابراین، راز وسترن باید عظیمتر از صرف جوان بودن آن باشد، باید رازی باشد که وسترن را با جوهر سینما تقریباً یکی سازد.

آسان می‌توان گفت که چون سینما یعنی حرکت، پس وسترن عالیت‌ترین نمونه سینماست. درست است که تاخت اسبها و جنگ و گریز، از صحنه‌های مرسوم فیلم وسترن است ولی اگر وسترن فقط همین بود چیزی بیش از نوعی داستان ماجراجویی نمی‌بود.

وسترن تنها گونه‌ای است که خاستگاههایش با خاستگاههای سینما تقریباً یکی است و پس از حدود نیم سده موفقیت پیوسته همچنان زنده است. حتی اگر کیفیت منبع الهام و سبک این گونه را از دهه سی تاکنون زیر پرسش ببریم، باز کامیابی تجاری پیوسته‌اش که نشانه سلامت آن است، شگفت‌انگیز است. تردیدی نیست که وسترن از تکامل ذائقه سینمایی — با در واقع ذائقه هر عصر و دوره — کاملاً در امان نبوده است. این گونه سینمایی زیر تأثیر عوامل بیرونی — مانند رمان جنایی، داستانهای کارآگاهی، یا مسائل اجتماعی روز — بوده است و البته این عوامل بسادگی و شکل روایتی خطی آن آسیب رسانده‌اند. این امر شاید تأسف‌آور باشد ولی دلیلی بر نابودی وسترن نیست. این تأثیرها را فقط می‌توان در فیلمهای نسبتاً سطح بالا مشاهده کرد و بر فیلمهای کم‌هزینه که عمدتاً بازار داخلی را مد نظر دارند بی‌تأثیر است. نیز، مهم است که همان قدر که بر این عارضه‌های زودگذر وسترن تأسف می‌خوریم، مقاومتش را در برابر این عوامل بستاییم. هر عامل بیرونی همچون واکسنی برای این فیلمهاست، یعنی میکروب به محض تماس، تأثیر کشنده‌اش را از دست می‌دهد. تواناییها و مضامین کمدی امریکایی ظرف پانزده سال ته کشید و اگر هنوز گاه‌گاهی نفسی می‌کشد فقط به این دلیل است که از قواعدی که پیش از جنگ برای کمدیهای موفق وضع شده بود، تا اندازه‌ای عدول می‌کند. فیلمهای گانگستری از دنیای تهکاران^۱ [جوزف فن اشترنبرگ، ۱۹۲۷] تا صورت زخمی [هاوارد هاکس، ۱۹۳۲] چرخه رشدش را طی کرد. فیلمنامه‌های فیلمهای کارآگاهی سرعت راه تکامل پیمودند و هرچند هنوز می‌توان نوعی زیبایی‌شناسی خشونت را در آنها دید که همان چارچوب

1. Underworld

2. Hapolang Cassidy

می‌دهد. ولی میان مخاطبان محدود و ملی داستانهای غرب و تماشگران جهانی فیلمهایی که بر پایه آنها ساخته می‌شود وجه مشترکی وجود ندارد. همان‌طور که نقاشیهای مینیاتور «کتاب ادعیه»^۳ الگوی پیکرتراشی و نقاشیهای روی شیشه کلیساها قرار گرفت، این ادبیات غربی نیز بر پرده سینما از قید زبان آزاد گشت و توزیعی سزاوار یافت، انگار که ابعاد تصویر و ابعاد تخیل یکی شده است.

کتاب حاضر [منظور کتاب ماجرای عظیم وسترن از ۱۸۹۴ تا ۱۹۶۴ نوشته ژل. ریو پیهرو]^۴ است که مقاله حاضر مقدمه آن است [بر جنبه کمتر شناخته شده‌ای از فیلم وسترن تأکید دارد، که وفاداری آن به تاریخ است. این جنبه، عموماً ناشناخته مانده است — نخست به دلیل چهل ما، ولی بیش از آن به علت تعصبهای ریشه‌دارمان که وسترن را چیزی جز داستانهای کودکانه و نتیجه تخیل ساده‌لوحانه نمی‌شماریم، و آن را از راست‌گامی روان‌شناختی یا تاریخی با حتی مادی به دور می‌دانیم. البته درست است که شمار وسترنهایی که مستقیماً دلوایس سندیت تاریخی باشند اندک است و وسترنهای ارزشمند نیز فقط شامل همین تعداد نیست. عبت خواهد بود اگر شخصیت تام میکس^۵ — و بیش از آن اسب سفید جادویی او — یا حتی ویلیام هارت^۶ یا دوگلاس فربنکس^۷ را، که همگی در دوران اولیه وسترن فیلمهای زیبایی آفریدند، با معیار باستان‌شناسی بسنجیم.

با این حال، بسیاری از فیلمهای معتبر کنونی — مانند آن

نیز، حرکت پیوسته و مداوم شخصیتها را، که تقریباً به سر حد جنون می‌رسد، نمی‌توان از مکان جغرافیایی‌اش جدا کرد و از این رو می‌توان وسترن را برحسب مکان — یعنی شهر مرزی و چشم‌اندازش — تعریف کرد؛ ولی دیگر گونه‌ها و مکاتب فیلمسازی، مثلاً فیلمهای صامت سوئدی، نیز از شعر دراماتیک چشم‌اندازها استفاده کرده‌اند، ولی هر چند این چشم‌اندازها به غنا و عظمت آنها یاری رسانده‌اند ضامن بقایشان نبوده‌اند. حتی گاهی، مثلاً در فیلم مهاجران^۱، از یک مضمون وسترن — در این فیلم انتقال سنتی گله از جایی به جای دیگر — استفاده می‌شود و در مکانی رخ می‌دهد (در این مورد استرالیای مرکزی) که شبیه به غرب امریکاست. چنان که می‌دانیم نتیجه این کار عالی بود. ولی خوشبختانه این دستاورد متناقض‌نما که موفقیتش برآمده از تلفیق نامعمول شرایط بود ادامه پیدا نکرد. ولی اگر وسترنهای فرانسوی را در چشم‌انداز کامارگ^۲ فیلمبرداری می‌کنند، فقط دلیل بر محبوبیت و سلامت این گونه است؛ گونه‌ای که در مقابل جعل یا تقلید و یا حتی هجو پایداری می‌ورزد.

در واقع، بی‌فایده است اگر بخواهیم جوهر وسترن را به یکی دو مورد از عناصر تشکیل‌دهنده‌اش محدود کنیم. این عناصر را در گونه‌های دیگر نیز می‌توان دید بی‌آنکه همین مزایا را داشته باشند. بنابراین، وسترن باید چیزی غیر از شکل آن باشد. اسبهای تازان و جنگ و گریز و مردان شجاع و بی‌باک در چشم‌اندازی خشک و وحشی، دستبدهای برای تعریف این گونه یا بیان‌کننده همه جذابیتهای آن نیست.

این ویژگیهای شکلی که مایه شناسایی وسترن است، چیزی جز نشانه‌ها یا نمادهای واقعیت زرف آن، یعنی اسطوره، نیستند. وسترن از برخورد نوعی اسطوره‌شناسی و ابزارهای بیان زاده شد؛ افسانه غرب پیش از اختراع سینما در قالب ادبیات و فرهنگ عامه وجود داشت و فراوانی فیلمهای وسترن نه تنها ادبیات غرب را نخشکانید، بلکه این ادبیات هنوز مخاطبان خود را دارد و دستبدهایی غنی در اختیار فیلمنامدنویسان قرار

1. Overlanders

2. Camargue

۳. Books of Hours، نوعی کتاب دعا که قدمتش به قرون وسطی می‌رسد و در آن برای هر ساعت از روز سرودها و دعاها و نیایشهای خاصی ذکر شده بود. برخی از آنها که برای ثروتمندان تهیه می‌شد، تصاویر زیبایی داشت. — ه. گ.

4. La Grand aventure du western 1894-1964

5. J. L. Rieu Peyrou

6. Tom Mix

7. William Hart

8. Douglas Fairbanks

دارد — یکی از مهمترین و مرسومترین موانع به دست خانواده دختر ایجاد می‌شود. برای نمونه، برادر دختر شخص پست و بدذاتی است که کابوی خوب باید در نبردی تن به تن شر او را از سر جامعه کم کند. این قهرمان زن، یعنی شیمین^۴ جدید، نمی‌تواند قاتل برادرش را با آغوش باز بپذیرد. در نتیجه، شوالیه ما برای اینکه دوباره نظر محبوب را جلب کند و سزاوار بخشش او شود، باید از آزمونهای خطرناکی سربلند بیرون آید. او سرانجام عروسی را از خطری می‌رهاند که می‌تواند جان او را برباید یا سعادتش را هر سه را بر باد دهد. سپس، چون به هر حال به پایان فیلم نزدیک می‌شویم، اگر دوشیزه ما احساس نکند که قهرمان دینی را که برگردن داشته ادا کرده است خود را ناسپاس می‌داند، در نتیجه کاری می‌کند که مرد رویای فرزندان بسیار را در سر بیرواند.

تا اینجا، این طرح کلی که از آن می‌توان صدها روایت مختلف به دست داد — برای نمونه، به جای حمله سرخپوستان یا سارقان گله می‌توان جنگهای انفصال را قرارداد — بسیار شبیه به داستانهای عشق سده‌های میانه است. زیرا در آنها نیز زن این برتری را دارد که نخبه‌ترین قهرمانان را به آزمونهای سخت وادارد تا بتواند لایق عشق او شود.

ولی این داستان اغلب یک شخصیت نامتعارف دیگر نیز دارد — رقاصه و روسپی میخانه که قاعدتاً او هم عاشق کابوی ماست. بنابراین، اگر خدای فیلمنامه‌نویس مراقب نباشد، زنی زیادی در فیلم وجود خواهد داشت. از همین رو، دقایق پیش از پایان فیلم، این روسپی پاکدل مرد محبوبش را از خطر می‌رهاند و خود و عشق بی‌فرجامش را فدای خوشبختی کابوی می‌کند، و با این کار تماشاگران نیز او را می‌بخشند و به دیده احترام می‌نگرند.

1. *Beyond the Great Divide*

2. *Yellow Sky*

3. *High Noon*

۴. *chimine*، قهرمان داستان السید نوشته گرنی. او عاشق سرباز جوانی بود که پدرش را به قتل رساند. هر چند عشق او به سرباز جوان پایدار بود، خواهان قصاص او شد. — ه.گ.

سوی دوراهی بزرگ^۱، آسمان زرد^۲ یا ماجرای نیمروز^۳ — فقط رابطه اندکی با واقعیت تاریخی دارند و در وهله نخست، حاصل تخیل اند. ولی نادیده گرفتن مصادیق و ارجاعهای تاریخی فیلم وسترن همان قدر خطاست که انکار آزادی گستاخانه فیلمنامه‌هایش. زل، ریو پیرو، به تفصیل نشان می‌دهد که چگونه این آرمانی کردن حماسه‌وار بر مبنای تاریخ نسبتاً معاصر بنا شده است. البته شاید او که می‌خواهد موارد فراموش شده یا حتی ناشناخته را به یادمان بیاورد و خودش را به فیلمهای محدود کرده است که این نظریه را توجیه کنند، به طور ضمنی روی دیگر این واقعیت زیبایی‌شناختی را نادیده گرفته باشد. ولی این نکته به او حقانیتی مضاعف می‌بخشد، زیرا روابط میان واقعیت‌های تاریخ و فیلم وسترن، رابطه‌ای آبی و مستقیم نیست بلکه دیالکتیکی است. تام میکس نقطه مقابل آبراهام لینکلن است، ولی به شیوه خودش یاد و آیین او را جاودانه می‌سازد. وسترن، حتی در رماتیک‌ترین و ساده‌ترین شکلش، نقطه مقابل بازسازی تاریخی است. میان هاپولانگ کاسیدی و تارزان هیچ تفاوتی نیست، مگر در لباسشان و در نوع مکانی که در قلمرو آن شجاعشان را برآورده می‌سازند. به هر حال، اگر کسی بخواهد زحمت مقایسه این داستانهای نشاط‌آور ولی ناهمانند را بر خود هموار سازد و چنان که در فیافه‌شناسی جدید مرسوم است، چندین نگاتیو از چهره‌های گوناگون را بر آنها انطباق دهد، خواهد دید که یک وسترن آرمانی پدیدار می‌شود که عناصرش میان همه این فیلمها مشترک است: وسترنی که فقط از اسطوره ناب و خالص تشکیل شده است. در اینجا برای نمونه، اسطوره زن را بررسی می‌کنیم.

در یک سوم آغازین فیلم وسترن، کابوی خوب با دختر جوان باکره‌ای — که بهتر است او را باکره پاکدل و قوی بنامیم — دیدار می‌کند و به او دل می‌بازد. به رغم نجابتی که فیلم به خرج می‌دهد، می‌توانیم حدس بزنیم که این عشق دوجانبه است، ولی موانعی برطرف‌ناشدنی بر سر راه آن قرار

در اینجا باید کمی تأمل کرد. نخست باید توجه داشت که تمایز میان خوب و بد فقط درباره مردان است. زنان، در هر مرتبه اجتماعی که باشند، در همه موارد شایسته عشق یا دست کم قابل احترام یا ترحم‌اند. بی‌ارزشترین فاحشه نیز با عشق و مرگ بخشوده می‌شود — هر چند در فیلم دلیجان که شبیه به داستان تپلی^۱ موباسان است از مرگ معاف می‌شود. در واقع، چون کابوی خوب کبایش خطاکاری اصلاح شده است، ازدواج او با قهرمان زن حالتی بسیار اخلاقی و محترمانه می‌یابد. نیز، در دنیای وسترن زن همواره خوب است و مرد بد، چندان بد که حتی بهترین آنان باید آزمون‌هایی سخت را پشت سر بگذارد تا بتواند گناه اولیه جنس خود را پاک کند. در باغ بهشت، حوا آدم را به وسوسه انداخت. ولی پاک‌دینی انگلوساکسون، زیر فشار شرایط تاریخی، این موقعیت انجیلی را وارونه کرده است: سقوط زن فقط نتیجه شهوترانی مرد است.

آشکار است که این نظریه از وضعیت جامعه‌شناختی واقعی جامعه ابتدایی غرب [آمریکا] ناشی می‌شود. زیرا به دلیل کمبود زن و خطرات زندگی دشوار در این جهان نوپا، مراقبت از زنان و اسباب‌الزامی بود — مجازات سرقت اسب دست‌کم جوبه دار بود. بیشتر لازم بود انگیزه احترام به زنان ایجاد شود نه ترس از حادثه‌ای کوچک همچون مرگ؛ و این همان نیروی مثبت اسطوره است. اسطوره غرب زن را در مقام مظهر فضیلت‌های اجتماعی، هم تعیین می‌کند و هم تأیید، زیرا فضیلت‌های اجتماعی چیزی است که این دنیای آشفته بیش از هر چیز به آن نیاز دارد. زن نه فقط آینده جسمانی این جهان، بلکه بنیان اخلاق آن را در خود نهفته دارد. زیرا اشتیاق زن به تشکیل خانواده همچون اشتیاقی ریشه است به خاک.

بی‌گمان می‌توان این اسطوره‌ها را، که احتمالاً مهمترین موردشان را بررسی کردیم (و مورد بعدی اسطوره اسب است)، به یک اصل بنیادین فروکاست. هر یک از این اسطوره‌ها از طریق پیرنگی دراماتیک و ویژه بر این مانوبت عظیم حماسی که نیروهای شر را در برابر شوالیه‌های علت حقیقی قرار می‌دهد

تأکید می‌ورزد. در این چشم‌انداز گسترده دشتها و بیابانها و صخره‌ها، که شهر کوچک چوبی انگل‌وار (همچون تک پاخته ابتدایی یک تمدن) به آن آویزان است، هر چیزی می‌تواند رخ دهد. سرخپوستی که در این جهان می‌زیست نتوانست نظم انسانی را بر آن تحمیل کند و فقط با یکی کردن خودش با توحش الحادی آن توانست بر آن تسلط یابد. ولی در عوض، سفیدپوست مسیحی، عملاً فاتح این دنیای جدید است. علف جایی جوانه می‌زند که اسب او می‌گذرد. او نظم اخلاقی و نظم فنی خود را، که درهم پیچیده‌اند و اولی ضامن دومی است، همزمان بر این جهان تحمیل می‌کند. شاید بتوان گفت که سلامت رفت و آمد درشکه‌ها و امنیتی که نیروهای فدرال تأمین می‌کنند و احداث خطوط گسترده راه‌آهن از برقراری عدالت و احترام به قانون اهمیت کمتری دارد. روابط میان اخلاقیات و قانون که در تمدن باستانی ما جز موضوعی برای پایان‌نامه‌های تحصیل نیست، نیم سده پیش مهمترین مسئله‌ای بود که ایالات متحده نوپا با آن مواجه بود فقط مردان قوی و خشن و بی‌باک توانستند این سرزمین‌های بکر را رام خود سازند. همه می‌دانند که همدم مرگ بودن، وسواسها و دغدغه‌های اخلاقی و ترس از جهنم را زایل می‌سازد. افراد پلیس و قاضیان بهترین یاوران ضعفا هستند. مایه ضعف این بشر غالب، همان نیروی او بود. در جایی که اخلاقی فردی ناپایدار است، فقط قانون می‌تواند نظم مطلوب و مطلوبیت نظم را برقرار سازد.

ولی قانون در این مورد ناحق است که وانمود می‌کند می‌خواهد وجود جامعه‌ای اخلاقی را تضمین کند، ولی قابلیت‌های فردی اعضای جامعه را نادیده می‌گیرد. این عدالت اگر قرار است کارآمد باشد باید به دست کسانی اعمال شود که همان شجاعت و بی‌باکی جانان را داشته باشند. ولی این فضایی، چنان که گفتیم، به هیچ روی با فضیلت به معنای مطلق همساز نیست. کلاتر همیشه از خطاکاری که اعدامش می‌کند بهتر

همچون آشیل روبین تن است و سلاحش مصون از خطا. کابوی، شوالیه‌ای هفت‌تیر به دست است. سبک میزانشن مطابق با شخصیت قهرمان است. مکان تصویر شده در نماها نوعی انتقال به قلمرو حماسه را نشان می‌دهد. زیرا این نماها به افقهای گسترده تمایل دارد، نماهایی بسیار وسیع و بسیار دور که دائماً کشمکش میان انسان و طبیعت را به یاد می‌آورد. وسترن عملاً از نمای درشت و حتی نمای متوسط استفاده نمی‌کند و در عوض، نماهای تراولینگ و چرخش افقی دوربین (پَن) را ترجیح می‌دهد که خود را از قید محدوده‌های قاب تصویر می‌رهانند و تمامیت و یکپارچگی مکان را حفظ می‌کنند.

این درست. ولی این سبک حماسی معنای واقعی خود را فقط از اخلاقیاتی می‌گیرد که بنیان آن است و آن را موجه می‌سازد؛ منظور اخلاقیات جهانی است که در آن خیر و شر اجتماعی، در عین سادگی و ضرورتشان، دو عنصر بنیادین‌اند. ولی نیکی در حالت نوزادی‌اش باعث می‌شود که قانون با خشونت بدوی با بگیرد؛ و آن‌گاه که نخستین کشمکش میان تعالی عدالت اجتماعی و فردیت عدالت اخلاقی، میان تحکم جازم قانون که ضامن نظم و نظام شهر آینده است و نظام تزلزل‌ناپذیر خودآگاه فردی رخ می‌نماید، حماسه به ترازوی تبدیل می‌شود.

سادگی گُرفی‌وار فیلم‌نامه‌های وسترن اغلب مایه هجو بوده است. شباهت میان آنها و متن السید^۱ آشکار است؛ همان کشمکش میان عشق و وظیفه، همان آزمونه‌های شوالیه‌افکن که موقعیت در آنها باعث بخشودن اهانتی است که مرد به خانواده دوشیزه خردمند روا داشته است؛ همان شرم و حیای عاطفی که بر عشق مبتنی بر احترام به قوانین جامعه و اخلاق استوار است. ولی این مقایسه، تیغ دودم است؛ دست انداختن وسترن از طریق مقایسه آن با آثار گُرفی، نشان دادن عظمت آن نیز هست، عظمتی که احتمالاً به رفتار کودکان می‌ماند، همان‌گونه که دوران کودکی به شعر نزدیک است.

نیست. این امر تناقضی ناگزیر پدید می‌آورد. غالباً میان قانون‌شکن و مرد قانون تفاوت چندانی وجود ندارد. بالاین حال، ستاره روی سینه کلانتر را باید نشان تقدس عدالت دید. ولی ارزش آن به ارزش کسی که حملش می‌کند بستگی ندارد. باید تناقض دیگری را نیز به این مورد افزود. اجرای عدالت اگر قرار است مؤثر باشد، باید خشن و سریع صورت گیرد — البته نه به اندازه منله کردن — و بنابراین باید شرایط تحفیف‌دهنده جرم را، مانند عذرهایی که اثباتشان شاید به طول انجامد، نادیده انگارد. این نوع عدالت، در روند محافظت از جامعه شاید به سرکش‌ترین و نه لزوماً بی‌فایده‌ترین با حتی نالایق‌ترین فرزنداناش نامهربانی روا دارد.

هر چند ضرورت قانون هرگز تا این حد به ضرورت اخلاق وابسته نبوده، در عین حال تخصیص آنها نیز تا این اندازه ملموس و آشکار نبوده است. همین نکته است که در چارچوب کمدی بکوب بکوب، پایه فیلم ذات ساخته چاپلین را فراهم می‌آورد. در پایان این فیلم می‌بینیم که چارلی در مرز میان خیر و شر، که دست بر قضا مرز مکزیکی هم هست، پیش می‌رود.

دلجان جان فورد تصویر دراماتیک جالبی از حکایت رباخوار و ریاکار است و نشان می‌دهد که روسپی می‌تواند از متعصبانی که از شهر بیرونش راندند محترم‌تر باشد و از همان احترامی برخوردار شود که همسر افسر ارتش؛ یا قماربازی عیاش می‌تواند با وقار اشراف‌زاده جان بسپارد؛ یا پزشکی الکلی می‌تواند کارش را با لیاقت و ایشار انجام دهد؛ یا یاغی‌ای که به خاطر کارهای گذشته و شاید آینده‌اش تحت پیگرد است می‌تواند از خود وفاداری و بخشندگی و شجاعت و ظرافت نشان دهد؛ و در همان حال، بانکداری معروف و معتبر با صندوق پول فرار می‌کند.

به این ترتیب، در سرچشمه وسترن اصول اخلاقی حماسه و حتی ترازوی را مشاهده می‌کنیم. وسترن از آن رو در مقوله حماسه قرار می‌گیرد که قهرمانانش در سطحی فوق انسانی هستند و دلاوری‌هایشان شکوهی افسانه‌ای دارد. بیلی دکید^۱

در این مورد تردیدی نداریم که انسانهای نیک‌دل همه اقلیمها — و نیز کودکان — به رغم تفاوت زبان و مکان و لباس و آداب و رسوم، همین عظمت بی‌آلایش را در وسترن تشخیص می‌دهند. زیرا قهرمان حماسی و تراژیک شخصیتی جهانی است. جنگ داخلی (انفصال) بخشی از تاریخ سده نوزدهم است که وسترن آن را به جنگ تروای مدرنترین حماسه‌ها تبدیل کرده است. مهاجرت به غرب، اودیسئ امروز ماست.

بنابراین، جنبه تاریخی وسترن نه تنها با گرایش آشکار این گونه به موقعیتهای افراطی، غلو در واقعیتها و استفاده از فرشته نجات^۱ (و به طور خلاصه، با هر آنچه آن را نامحتمل می‌سازد) در تضاد نیست، بلکه برعکس، زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی آن را پی می‌ریزد. در تاریخ سینما فقط یک سینمای حماسی دیگر می‌شناسیم که آن نیز سینمای تاریخی است. در اینجا قصد نداریم شکل حماسی در فیلم روسی و فیلم آمریکایی را باهم مقایسه کنیم، ولی تجزیه و تحلیل سبک آنها می‌تواند بر معنای تاریخ رویدادهایی که در این دو نوع فیلم بازسازی می‌شود، نور تازه و نامنتظره‌ای بیفکند. قصد ما فقط این است

که اشاره کنیم آنچه سبک این فیلمها را مشخص می‌سازد، شباهتشان به واقعیتهای تاریخی نیست. افسانه‌هایی وجود دارد که در یک آن به وجود می‌آیند، ولی برای اینکه به حماسه تبدیل شوند نیم قرن وقت لازم است. انقلاب روسیه نیز مانند فتح غرب، سلسله‌ای از رویدادهای تاریخی است که تولد نظامی تازه و تمدنی تازه را نشان می‌دهد. هردو، اسطوره‌هایی را که برای تأیید تاریخ لازم است پدید آورند، هردو مجبور بودند اخلاقیاتی را از نو وضع کنند تا بتوانند در سرآغاز زندگی‌شان و پیش از اختلاط با آلودگی، بنیان قانونی را کشف کنند که آشفتگی را به نظم مبدل سازد و آسمان را از زمین جدا کند. ولی شاید سینما تنها زبانی بود که هم این نکته را بیان کرد و هم، مهمتر از آن، بُعد واقعی زیبایی‌شناسی‌اش را به آن بخشید. اگر سینما نبود، از فتح غرب، در قالب داستانهای وسترن، چیزی جز ادبیاتی فرعی و درجه دو باقی نمی‌ماند. هنر شوروی نیز نتوانست فقط با نقاشی یا رمان عظمت خود را به جهانیان عرضه کند. واقعیت این است که از این پس، سینما هنری بویژه حماسی است.

(از مقدمه کتاب وسترن یا عالترین نمونه فیلم آمریکایی، اثر ژل. زیو پیه‌رو)

۱. *deus ex machina*. انسان یا شخصیتی که در پایان نمایش با ارايه فرود می‌آید و ماجرای دشواری را حل می‌کند.

تکامل وسترن

وجود داشت، در این مورد دخیل بود. در هر حال، از این فکر گریزی نیست، زیرا وسترن در تاریخ ملت امریکا ریشه دارد و این تاریخ را مستقیم یا غیرمستقیم می‌ستاید. به هر حال، این دوره مؤید نظر ژل. ریو پیه‌رو است که وسترن را دارای واقعگرایی تاریخی می‌داند.^{۱*}

ولی تناقض ظاهری، نه واقعی، این است که دوران جنگ، به معنای واقعی کلمه، فیلم وسترن را از فهرست تولیدات هالیوود حذف کرد. اگر تأمل کنیم می‌بینیم که جای شگفتی نیست. به همان دلیل که فیلمهای وسترن افزایش یافت و به قیمت نابودی دیگر فیلمهای حادثه‌ای محبوبیتی کسب کرد، فیلم جنگی نیز آنها را، هر چند موقتاً، از بازار خارج کرد.

همین‌که پیروزی در جنگ ظاهراً قطعی شد و حتی پیش از استقرار نهایی صلح، فیلم وسترن دوباره رواج یافت و به تعداد انبوه ساخته شد، ولی این مرحله جدید از تاریخ آن شایسته بررسی دقیقتری است.

آن کمال یا مرحله کلاسیکی که فیلم وسترن به آن رسیده

تا آغاز جنگ جهانی دوم، وسترن به مرحله‌ای قطعی از تکامل رسیده بود. سال ۱۹۴۰ نقطه‌ای است که پس از آن تحول تازه‌ای اجتناب‌ناپذیر می‌نمود، تحولی که جنگ چهار ساله به تعویقش انداخت و سپس تغییرش داد بی‌آنکه مهارش کند. دلیجان (۱۹۳۹) نمونه‌ای است عالی از بلوغ و پختگی سبکی که به کمال کلاسیک رسیده است. جان فورد میان اسطوره اجتماعی، بازسازی تاریخی، حقایق روان‌شناختی و مضمون سنتی میزانشن وسترن تعادل و توازن آرمانی برقرار کرد. به‌گونه‌ای که هیچ‌یک از این عناصر بر دیگری غلبه ندارد. دلیجان همچون چرخه‌ای است، چنان ماهرانه ساخته شده که در هر وضعیتی روی محورش به حالت تعادل می‌ایستد. در زیر، نام برخی از کارگردانها و فیلمهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۰ را می‌آوریم: کینگ ویدور^۱؛ گذرگاه شمال غربی^۲ (۱۹۴۰)؛ مایکل کورتیز: گذرگاه سانتافه^۳ (۱۹۴۰)، ورجینیا سیتی^۴ (۱۹۴۰)؛ فریتس لانگ: بازگشت فرانک جیمز^۵ (۱۹۴۰)، وسترن یونیون^۶ (۱۹۴۰)؛ جان فورد: طبلهای سرزمین موهاک^۷ (۱۹۳۹)؛ ویلیام وایلز: وسترنز^۸ (۱۹۴۰) جورج مارشال: دستری دوباره می‌تازد^۹ (۱۹۳۹) با شرکت مارلین دیتریش.^{۱۰}

این فهرست مهم است زیرا نشان می‌دهد کارگردانان شناخته شده‌ای که احتمالاً بیست سال پیش وقتی گمنام بودند کارشان را با وسترنهای پی در پی شروع کرده بودند، در اوج شهرت باز به حیطه وسترن بازگشتند، حتی وایلر که ظاهراً در هر زمینه‌ای بجز این‌گونه (ژانر) استعداد داشت. این پدیده را می‌توان با محبوبیت گسترده وسترن در سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۰ توضیح داد. احتمالاً آن آگاهی ملی که پیش از جنگ در دوران روزولت

۱. King Vidor (۱۸۹۵-۱۹۸۲)، کارگردان آمریکایی.

2. Northwest Passage

3. The Santa Fe Trail

4. Virginia City

5. The Return of Frank James

6. Western Union

7. Drums Along the Mohawk

8. The Westerner

9. Desury Rides Again

* جورج مارشال به سال ۱۹۵۵ بازسازی ناموفقی از این فیلم را با شرکت ادی مورفی بر پرده آورد.

** وسترن یا بهترین نمونه فیلم آمریکایی، مجموعه «هنر هفتم»، انتشارات سرف، پاریس، ۱۹۵۲.

بود، مستلزم آن بود که برای بقای خود عناصر تازه‌ای را به کار بگیرد. قصد ندارم همه چیز را برحسب قاعده مشهور دوره‌های متوالی زیبایی‌شناسی توضیح دهم، ولی هیچ قانونی وجود ندارد که کاربردش را در اینجا منع کند. مثلاً فیلمهای جدید جان فورد را در نظر بگیرید. کلماتین عزیزم^۱ (۱۹۴۶) و قلعه آپاچی^۲ را می‌توان پیرایه‌هایی باروک بر کلاسیک‌گرایی دلچان دانست. به هر حال، هر چند این مفهوم باروک را می‌توان نوعی شکل‌گرایی فنی یا ارزش نسبی این یا آن فیلمنامه قلمداد کرد، ولی گمان نمی‌کنم بتواند هر تکامل پیچیده دیگری را نیز توجیه کند. این تکامل را باید برحسب سطح کمال و سترن در ۱۹۴۰ و نیز بر مبنای رویدادهای ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ توضیح داد.

در اینجا، مجموعه‌هایی را که و سترن پس از جنگ به خود پذیرفت «آبروسترن» (superwestern) می‌نامیم. این اصطلاح، برای مقاصد نوشته حاضر، پدیده‌هایی را کنار هم می‌گذارد که همواره قابل مقایسه نیستند. البته می‌توان به آن جنبه منفی داد و با کلاسیک‌گرایی دهه چهل و سنت حاصل از آن متضاد قلمدادش کرد. آبروسترن و سترنی است که شرم دارد فقط به خودش محدود شود و در جستجوی جذابیت‌های دیگری است تا وجودش را توجیه کند — جذابیت زیبایی‌شناختی، جامعه‌شناختی، اخلاقی، روان‌شناختی، سیاسی یا اروتیک — به طور خلاصه، کیفیت‌هایی که ذاتی این گونه نیستند و گمان می‌رود آن را برپا سازند. بعداً به این موارد برمی‌گردیم. ولی نخست باید تأثیر جنگ را بر تکامل و سترن پس از ۱۹۴۴ نشان دهیم. احتمالاً پدیده آبروسترن در هر حال بروز می‌یافت، ولی محتوایش متفاوت می‌بود. تأثیر واقعی جنگ هنگامی عمیقاً حس شد که جنگ پایان یافته بود. طبیعتاً فیلمهای عمده ملهم از جنگ پس از ۱۹۴۵ ساخته شدند. جنگ جهانی نه فقط صحنه‌های باشکوهی را در اختیار هالیوود گذاشت، بلکه موضوعاتی را در اختیارش نهاد، و در واقع به آن تحمیل کرد، که دست‌کم چند سالی درباره‌شان تأمل کند. تاریخ که تا آن زمان فقط ماده خامی برای و سترن بود، به موضوع آن تبدیل شد: این نکته

بویژه درباره فیلم قلعه آپاچی صادق است که در آن تجدید اسکان سرخپوست‌ها را برحسب سیاست دولت امریکا می‌بینیم، پس از این فیلم، و سترنهای فراوانی ساخته شد تا نوبت به فیلم برانکو آپاچی^۳ رسید. نمونه شاخص این فیلمها تیر شکسته^۴ (۱۹۵۰) ساخته دلمردیوز^۵ است. ولی تأثیر ژرفتر جنگ، بی‌گمان غیرمستقیم تر است و آن را در جایی می‌توان دید که مضمونی اجتماعی یا اخلاقی جایگزین مضمونی سنتی می‌شود. منشأ این تأثیر به سال ۱۹۳۴ و فیلم حادثه آکس بو^۶ اثر ویلیام ولن^۷ بازمی‌گردد، که فیلم ماجرای نیمروز خویشاوند دور آن است (ولی فیلم زینه‌مان نیز نوعی مک کارتیسم افراطی است که جای بررسی دارد).

صحنه‌های جنسی را نیز دست‌کم می‌توان نتیجه غیرمستقیم جنگ دانست، زیرا منشأ آن در موفقیت پوسترهای دختران نیمه‌برهنه (Pin-Up girls) است. این نکته احتمالاً درباره فیلم یاغی^۸ ساخته هوارد هیوز^۹ صادق است. عشق به طور کلی با فیلم و سترن بیگانه است (فیلم شین^{۱۰} [جورج، استیونس، ۱۹۵۳] بحق از این تضاد استفاده می‌کند)، و صحنه‌های جنسی نیز کبایش همین‌طور. ظهور این صحنه‌ها در مقام نوعی سکوی پرش دراماتیک نشان می‌دهد که از این پس این‌گونه همچون وجه تقابلی به کار می‌رود که جاذبه جنسی قهرمان زن را جلوه و رنگ بیشتری بدهد. در مورد نیت فیلم دوئل در آفتاب^{۱۱} (کینگ ویدور، ۱۹۴۶) هیچ تردیدی نداریم، زرق و برق

1. *My Darling Clementine*

2. *Fort Apache*

3. *Branco Apache*

4. *Broken Arrow*

5. Delmer Daves (۱۹۷۷-۱۹۰۴)، کارگردان امریکایی.

6. *Ox Bow Incident* (در تهران: محکوبین بی‌گدا).

7. William Wellman (?-۱۸۹۶)، کارگردان امریکایی.

8. *Outlaw*

9. Howard Hughes (۱۹۷۶-۱۹۰۵)، کارگردان و تهیه‌کننده امریکایی.

10. *Shane*

11. *Duel in the Sun*

است. اوج و فرود آن چندان بر هستی‌اش تأثیر نمی‌گذارد. وسترن ریشه‌هایش را زیر خاک هالیوود به هر سو می‌گستراند و با شگفتی می‌بینیم که مکنده‌های سبز و تنومند در میان پیوندهای فریبده ولی سترون سر بر می‌آورد و جابگزین آنها می‌شود.

در آغاز باید گفت که ظهور آبروسترن فقط بر تولیدات غیرمعمولی تأثیر گذاشته است: یعنی فیلمهای درجه الف و فیلمهای با بودجه عظیم. این لرزشهای سطحی، هسته تجاری را آشفته نساخته است، یعنی توده اصلی وسترنهای فوق تجاری و فیلمهای سوارکاری و موزیکال را، که احتمالاً در تلویزیون زندگی تازه‌ای یافته‌اند (موفقیت هاپولانگ کاسیدی هم شاهدهی بر این مدعاست و هم نیروی حیاتی این اسطوره را حتی در ابتدای تری شکلش اثبات می‌کند). اینکه نسل جدید این فیلمها را پذیرفته است، موفقیشان را برای چندین دوره زمانی دیگر تضمین می‌کند. ولی وسترنهای کم‌هزینه هرگز در فرانسه غایب داده نشد و ناگزیریم به گفته اعضای شرکتهای امریکایی بخش فیلم بسنده کنیم که بقای تجاری آنها را تأیید می‌کنند. اگر جاذبه زیبایی‌شناختی هریک از آنها محدود است، از سوی دیگر صرف وجودشان دلیل است بر سلامت کلی این‌گونه. وسترن سنتی، در این لایه‌های «فروتر» که حاصلخیزی اقتصادی‌شان فروکش نکرده، ریشه دوانده است. چه آبروسترن در کار باشد چه نباشد، همواره وسترن درجه ب وجود خواهد داشت؛ وسترنی که نمی‌خواهد در پس عذر و بهانه‌های روشنفکرانه یا زیبایی‌شناختی پناه بگیرد، در واقع، مفهوم فیلم درجه ب مورد مناقشه است، زیرا بستگی دارد که درجه الف را چه حدی بگیریم. فیلمهایی که در اینجا مورد گفتگوست فیلمهای کاملاً تجاری و احتمالاً کمی پرهزینه است و پذیرش آنها فقط بر شهرت بازیگر نقش اول و داستان محکمی استوار است که از هر بلندپروازی روشنفکرانه‌ای خالی است.

دیدنی این فیلم دلیل دیگری فراهم می‌آورد تا، هرچند بر مبنایی شکلی، آن را آبروسترن قلمداد کنیم.

با این حال، ماجرای نیمروز و شین دو فیلمی هستند که جهش در گونه وسترن را بخوبی نشان می‌دهند، جهشی که حاصل آگاهی این گونه به خودش و محدودیتهایش است. در اولی، فرد زینمان تأثیر درام اخلاق را با زیبایی‌باوری قاب‌بندی‌اش تلفیق می‌کند. من جزو کسانی نیستم که از فیلم ماجرای نیمروز با اکراه رو بر می‌گردانند. بلکه آن را فیلمی زیبا می‌دانم و بر فیلم استیونس ترجیح می‌دهم ولی مهارت عمده‌ای که در اقتباس فورمن متجلی است، این توانایی اوست که توانسته داستانی را که می‌شد در گونه‌ای دیگر پرداخت کرد با یک مضمون سنتی وسترن تلفیق کند. به عبارت دیگر، او وسترن را شکلی دانسته که در جستجوی محتواست. در مورد فیلم شین باید گفت که این اثر حد نهایی «آبروسترن‌سازی» (superwesternization) است. در واقع، جورج استیونس با این کار، وسترن را با وسترن توجیه کرده است. دیگران حداکثر نبوغشان را به خرج می‌دهند تا از اساطیر تلویحی، مضامین صریح بیرون بکشند، ولی مضمون شین خود اسطوره است. در این فیلم، استیونس دو سه مضمون عمده وسترن را درهم می‌آمیزد: در حالی که مضمون اصلی شوالیه‌ای است که در پی هدف نهایی خود سرگردان است، و برای اینکه کسی در این مورد خطا نکند، استیونس جامه سفید بر تن او پوشانیده است. در دنیای مانوی وسترن، لباس سفید و اسب سفید جزو بدیهیات است، ولی آشکار است که لباس آن لدا^۱ همه اهمیت یک غاد را با خود دارد، در حالی که لباس تام میکس فقط یونیفورم خیر و شجاعت بود. بنابراین یک دور کامل زده‌ایم. چون زمین گرد است. آبروسترن آن قدر پیش رفته که دوباره خود را در کوههای راکی بافته است.

اگر وسترن در حال ناپدید شدن بود، آبروسترن بیان کامل نابودی و فروپاشی نهایی‌اش می‌بود. ولی مسلماً ماده تشکیل‌دهنده وسترن غیر از کمدی امریکایی یا فیلم جنایی

(۱۹۵۲) هردو در زمره شاهکارهای وسترن‌اند، ولی از جنبه‌های باروک یا قهقهایی و تصنعی خالی هستند. در اینجا درک ابزارها و آگاهی از آنها کاملاً منطبق است با صداقت و خلوص داستان.

همین نکته در مورد راثول والش صادق است که فیلم *ساکا چوان*^۱ (۱۹۵۴) او، به رغم همه ویژگیهای منحصر به فردش، نمونه‌ای کلاسیک از عاریه گرفتن از تاریخ امریکاست. ولی فیلمهای دیگر او همان مرحله انتقالی را که دنبالش هستم در اختیار می‌گذارد — و متأسفم که این کار با کمی طرح و نقشه قبلی همراه است. فیلمهای *سرزمین کلرادو*^۲ و *تحت تعقیب*^۳ و *بر سر دو راهی بزرگ*^۴، به یک تعبیر، نمونه‌هایی کامل از وسترنهایی است کمی بالاتر از درجه ب، که با رگه دراماتیک سنتی دلپذیری ساخته شده‌اند. مسلماً در آنها ردپای هیچ نظریه اجتماعی دیده نمی‌شود. علاقه ما به شخصیتها به خاطر ماجراهایی است که برایشان رخ می‌دهد و هرچه رخ می‌دهد هماهنگی کامل دارد با مضمون وسترن. ولی چیزی در آنها هست که اگر تاریخ تولیدشان را نمی‌دانستیم شاید آنها را در زمره فیلمهای اخیر قرار می‌دادیم، و در اینجا می‌خواهم همین «چیز» را تعریف کنم.

بسیار کلنجار رفته‌ام که چه صفتی می‌تواند این وسترنهای دهه پنجاه را نیک توصیف کند. نخست گمان می‌بردم باید به واژه‌هایی همچون «احساس» و «حساسیت» و «شاعرانگی» متوسل شوم. به هر حال، فکر می‌کنم این واژه‌ها را نباید

تیرانداز^۱ (۱۹۵۰) به کارگردانی هنری کینگ و با شرکت گریگوری پک، نمونه‌ای عالی از این نوع فیلم جذاب است که در آن مضمون کلاسیک آدمکشی که دیگر نمی‌خواهد به این کار ادامه دهد ولی مجبور به قتل می‌شود، در چارچوبی دراماتیک و با احتیاط زیاد پرداخت شده است. در اینجا باید از سراسر میسوری پهناور^۲ (۱۹۵۱) به کارگردانی ویلیام ولن و با شرکت کلارک گیبل و بویژه از زنان دهسپار غرب^۳ (۱۹۵۱) ساخته همین کارگردان یاد کنیم.

جان فورد نیز در *دیوگوراند*^۴ (۱۹۵۱) آشکارا به قالب شبه‌سریال یا به هر حال به سنت تجاری — داستانهای عشقی و مانند آن — بازگشته است. بنابراین شگفت‌آور نیست که در این فهرست، بازمانده‌ای از روزهای کهن آغازین را ببینیم: آلن دوان^۵، او کسی است که به سهم خود هرگز سبک قدیمی «تری انگل»^۶ را فرو نگذاشته است، حتی وقتی که نصفیه‌های دوران مک‌کاری برای او این امکان را فراهم آورده بود تا حیطه مضامین کهن را گسترش بخشد (رگه نقره^۶، ۱۹۵۴).

هنوز چند نکته دیگر باقی مانده است. تقسیم‌بندی که تا اینجا دنبال کرده‌ام ناکافی می‌نماید و دیگر نباید تکامل گونه وسترن را با خود گونه وسترن توضیح دهم. بلکه شاید مؤلفین این آثار را نیز در مقام عاملی تعیین‌کننده به حساب آورم. بی‌گمان مشخص خواهد شد که فهرست فیلمهای نسبتاً سنتی که کمتر تحت تأثیر آبروسترن قرار گرفته‌اند، فقط شامل نام کارگردانان معروفی است که حتی پیش از جنگ در زمینه فیلمهای پرتحرک ماجراجویی تخصص یافته بودند. و شگفت‌آور نخواهد بود که آثار آنان دوام وسترن و قواعدش را تأیید می‌کند. در واقع، هاوارد هاکس در اوج دوران رواج آبروسترن نشان داد که همواره می‌توان یک وسترن نبوغ‌آمیز را مبتنی بر مضامین دراماتیک و نمایی کهن تولید کرد، بی‌آنکه توجه‌مان با نظریه‌ای اجتماعی یا به همین اندازه با شکلی اثر منحرف شود. رود سرخ^۷ (۱۹۴۸) و آسمان بزرگ^۸

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. <i>Gunfighter</i> | 2. <i>Across the Wide Missouri</i> |
| 3. <i>Westward the Women</i> | 4. <i>Rio Grande</i> |
| 5. Allan Dwan (۱۹۸۱-۱۸۸۵)، کارگردان آمریکایی. | |
| * ترکیبی از سه شرکت آمریکایی تولید فیلم: کی استون، کی بی، فاین آرتز. | |
| 6. <i>Silver Lode</i> | 7. <i>Red River</i> |
| 8. <i>The Big Sky</i> (در تهران: آسمان بی‌انتهای). | |
| 9. <i>Saskatchewan</i> | 10. <i>Colordado Territory</i> |
| 11. <i>Pursued</i> | 12. <i>Along the Greut Divide</i> |

می‌سازند، آن هم با اصالت و تازگی شخصیت‌هایشان و حال و هوای روان‌شناختی‌شان و با همان فردیتِ مجذوب‌کننده‌ای که از قهرمان رمان انتظار داریم. بدیهی است وقتی از غنای روان‌شناختی دلچاسپن سخن می‌گوییم، منظورمان نحوه کاربرد آن است نه یک شخصیت خاص. در مورد شخصیت، بر حسب همان مقولات شناخته شده بازیگری گونه و سترن سخن می‌گوییم: بانکدار، زن کوتاه‌نظر، روسپی پاکدل، قارباز آواره، و مانند اینها. در فیلم فراد برای اختفا^۲ (۱۹۵۵) موضوع از قرار دیگری است. موقعیت و شخصیت‌های این فیلم گونه‌هایی از همان مواردی سنتی هستند، ولی آنچه توجه‌مان را جلب می‌کند بیشتر بی‌نظیر بودن شخصیت‌هاست تا جوایردی‌شان. نیز می‌دانیم که نیکلاس ری همیشه به همان موضوع محبوبش می‌پردازد، یعنی به خشونت و راز بلوغ. بهترین نمونه این «رمان‌وار» کردن و سترن از درون، نیزه شکسته^۳ (۱۹۵۴) ساخته ادوارد دمیتریک است، که می‌دانیم سترنی است بازسازی شده از روی خانه بیگانگان^۴ ساخته جوزف منکیه‌ویچ. برای کسانی که این نکته را نمی‌دانند نیزه شکسته فقط سترنی است ظرفیتر از دیگر و سترنها که شخصیت‌هایی منفورتر و روابطی پیچیده‌تر دارد، ولی همچنان در گستره دو سه مضمون کلاسیک قرار می‌گیرد. در واقع، الیا کازان موضوعی روان‌شناختی و تقریباً مشابه را در فیلم دریای علف^۵، باز با شرکت اسپنسر ترسی، با سادگی بسیار به تصویر درآورده است. می‌توان میان معمولی‌ترین و سترن درجه دو و سترن رمان‌وار درجه‌های گوناگونی را تصور کرد، و البته تقسیم‌بندی من دلخواهی است.

با این حال، من اندیشه زیر را پیشنهاد می‌کنم. همان گونه که

کنار گذاشت زیرا ویژگی و سترن جدید را در مقایسه با آبروسترن بخوبی توصیف می‌کنند. آبروسترن تقریباً همیشه حالت عقلانی و ذهنی دارد، تا حدی که تماشاگر باید پیش از ستایش آن درباره‌اش بسیندیشد. همه فیلم‌هایی که می‌خواهم ذکر کنم جزو آنهایی هستند که اگر از ماجرای نیمروز کمتر عقلانی نیستند دست کم قصد مخفی^۱ ندارند، و در آنها، استعداد هواره در خدمت تاریخ است نه در خدمت معنای نهفته در تاریخ. کلمه دیگری که احتمالاً از واژه‌های پیشنهادی من مناسبت است و مکمل مفیدی برای آنهاست «صداقت» است. منظورم این است که کارگردانان حتی وقتی که می‌دانند دارند «وسترن می‌سازند» با این گونه برخوردی منصفانه دارند. در این مرحله‌ای که ما به تاریخ سینما وارد شده‌ایم؛ ساده‌دلی بسختی قابل تصور است، ولی با اینکه آبروسترن تصنع یا بدبینی را جایگزین ساده‌دلی می‌سازد، باز دلایلی در دست است که هنوز می‌توان صادق بود. نیکلاس ری که فیلم جانی گیتار^۲ (۱۹۵۴) را بر مبنای شهرت جاودانی جون کرافورد^۳ ساخته است روشنی می‌داند که چه می‌خواهد بکند. وی همان قدر با معانی بیان این گونه آشناست که جورج استینوس با فیلم شین؛ وانگهی فیلمنامه و کارگردان هریک مشرب و ذوق خود را دارد، ولی ری هیچ‌گاه رفتاری نوازشگرانه یا بدرانه در قبال فیلمش اتخاذ نمی‌کند. شاید از آن لذت ببرد، ولی دستش نمی‌اندازد. ری آنچه را می‌خواهد بگوید منحصر به محدوده و سترن نمی‌داند، حتی اگر حرفی را که می‌خواهد بزنند شخصی‌تر و ظرفیتر از اسطوره‌شناسی دگرگونی‌ناپذیر و سترن باشد.

دست آخر، برای گزینش صفت مناسبی که و سترن را توصیف کند، بیشتر به سبک روایت نظر دارم تا به نگرش ذهنی کارگردان این گونه. آزادانه می‌گویم که به نظر من بهترین صفت برای فیلم‌های و سترن این است که آنها را «رمان‌وار» (novelistic) بنامیم. منظورم این است که این فیلم‌ها بی‌آنکه از مضامینی سنتی جدا شوند آنها را از درون پربار

۱. arriere-pensee / معنای نهفته.

2. Johnny Guitar

3. Joan Crawford

4. Run for Cover

5. Broken Lance

6. House of Strangers

۷. Sea of Grass (در تهران: دریای چمن).

فی دالم، که بخش عمده‌ای از این ویژگی در فیلم مزعه بدنام^۵ (۱۹۵۲) ساخته فریتس لانگ مشهود است. در هر حال، یقیناً می‌توان گفت که شاهکار کینگ ویدور، مردی بدون ستاره^۶ (۱۹۵۴)، را می‌توان در همین طیف جایی میان نیکلاس ری و آنتونی مان قرار داد. ولی مطمئناً سه چهار فیلم از ساخته‌های کهنه‌کاران هست که می‌توان در کنار آثار جوانترها قرارشان داد. به رغم همه این موارد، عمدتاً تازه‌واردها به وسترنی رغبت دارند که هم کلاسیک است و هم رمان‌وار؛ رابرت آلدریج با فیلم آپاچی (۱۹۵۴) و بویزه فیلم دراکروز^۷ (۱۹۵۴) آخرین و بهترین نمونه آنهاست.

اینک فقط مسئله سیناسکوپ باقی مانده است. این شیوه در فیلمهای زیر به کار رفته: نیزه شکسته و باغ شیطان^۸ (۱۹۵۴) ساخته هنری هاتاوی (با فیلمنامه‌ای که هم کلاسیک بود و هم رمان‌وار، ولی کارگردانی‌اش نوآوری چندانی نداشت) و فیلم اهل کتاکی^۹ (۱۹۵۵) با شرکت برت لنکستر که تماشاگران جشنواره و نیز را از خستگی به گریه درآورد. شخصاً فقط یک فیلم سیناسکوپ سراغ دارم که چیز مهمی را به میزاسن افزوده است، و آن رودخانه بدون بازگشت^{۱۰} (۱۹۵۴) اثر اتو برهمنگر و با فیلمبرداری جوزف لاشل است. بارها نوشته‌ام یا خوانده‌ام که هیچ‌گونه سینمایی به این گسترش پرده نیاز ندارد، ولی این قاب جدید وسترن را احیا خواهد کرد، زیرا فضاهای گسترده و اسب‌سواری‌های توان‌فرسا نیازمند افقهای باز است. این استنتاج بسیار مناسب است و احتمالاً به حقیقت نزدیک. ولی متقاعدکننده‌ترین نمونه‌های کاربرد

والش از بزرگترین وسترن‌سازان کهنه‌کار سنتی است. آنتونی مان را می‌توان از کلاسیک‌ترین کارگردانان رمان‌گرایی نوپا قلمداد کرد که زیباترین و واقعیت‌ترین وسترن‌سادهای اخیر را به او مدیونیم. در واقع، مؤلف مهمیز برهنه^۱ (۱۹۵۲) احتمالاً تنها کارگردان آمریکایی پس از جنگ است که ظاهراً در حیطه‌ای تخصص یافته که دیگران فقط گه‌گاه به دست‌اندازی‌هایی در آن پرداخته‌اند. در هر حال، تک‌تک فیلمهای آنتونی مان نگرش بسیار صریحی در قبال وسترن نشان می‌دهند، صداقتی طبیعی که به درون مضامین وسترن نفوذ می‌یابد و شخصیت‌هایی جذاب را جان می‌بخشد و موقعیت‌هایی مسحورکننده می‌آفریند. هرکس بخواهد بداند وسترن واقعی چیست و ویژگیهای لازم برای کارگردانش کدام است باید فیلمهای آستانه شیطان^۲ (۱۹۵۰) با شرکت رابرت تیلور، خم رودخانه^۳ (۱۹۵۲) و سرزمین دوردست^۴ (۱۹۵۴) با شرکت جیمز استوارت را دیده باشد. و حتی اگر از این سه فیلم بی‌اطلاع باشد حتماً باید بهترین همه فیلمهای وسترن یعنی مهمیز برهنه را بشناسد. امیدواریم سیناسکوپ استعداد طبیعی آنتونی مان را برای کارگردانی و استفاده بخردانه از جنبه‌های شاعرانه و مهمتر از همه، اطمینان لغزش‌ناپذیرش را در هم‌جوارسازی انسان و طبیعت زایل نسازد، یعنی همان حس کردن فضای باز و گسترده که ظاهراً در فیلمهای او روح و جوهر وسترن است و در نتیجه آن توانسته راز بزرگ گمشده دوران «تری انگل» را دوباره فراچنگ آورد — ولی در سطح قهرمان رمان نه قهرمان اسطوره.

نمونه‌های بالا نشان می‌دهد که یک سبک جدید و یک نسل جدید همزمان ظهور یافته است. پرت و خام‌اندیشانه خواهد بود اگر وانمود کنیم وسترن رمان‌وار را فقط جوانانی که پس از جنگ به فیلمسازی روی آوردند خلق کردند. این سخن را به آسانی می‌توان رد کرد. زیرا این ویژگی، برای نمونه، در فیلم وسترن آشکار است و بارقه‌ای از آن را می‌توان در رود سرخ و آسمان بزرگ دید. می‌گویند، هر چند شخصاً این موضوع را

1. *The Naked Spur*2. *Devil's Doorway*3. *Bend of River*۴. *The Far Country* (در تهران: سرزمین متروک).5. *Rancho Notorious*6. *Man without a Star*7. *Vera Cruz*8. *Garden of Evil*9. *The Kentuckian*10. *River of No Return*

تعیین‌کننده‌ای به این حیطه نخواهد افزود.*
وسترن، خواه در ابعاد معمولی، خواه با ویستاویژن^۲، خواه با
پرده بسیار عریض، همچنان وسترن باقی خواهد ماند و
امیدوارم نوادگانمان بتوانند آن را نیک بشناسند.

سیناسکوپ در فیلمهای روان‌شناختی مانند شرق بهشت^۱
(۱۹۵۴) بوده است. در اینجا آن قدر تند نمی‌روم که بگویم پرده
عریض (wide screen) برای وسترن نامناسب است یا چیزی به
آن نمی‌افزاید، ولی این را مقبول می‌دانم که سیناسکوپ چیز

1. *East of Eden*

* شاهد مدعا فیلم مردی از لاراسی (۱۹۵۵) است که در آن آنتونی‌مان
سیناسکوپ را نه به عنوان یک قاب تازه بلکه برای توسعه فضای پیرامون
انسان به کار گرفته است.

2. *Vistavision*

یاغی

من در این توجه اندکی که به فیلم هوارد هیوز شد دو چیز می‌بینم؛ یکی بی‌عدالتی و دیگری سکوتی توطئه‌آمیز و تاکتیکی. اینکه این فیلم را به روشی نسنجیده و تنها با یکی دو جمله کنار گذاشتند و فقدان مطلق هرگونه شور و شوق، به نظر من بیشتر تظاهر آمد تا واقعیت. متأسفم که دارایی جین راسل را همچون انگور ترش در حکایات اخلاقی پنداشتند. اگر چنین نبود، چگونه می‌توان توضیح داد که چرا تحریک‌آمیزترین فیلمی که تاکنون ساخته شده است، و نیز یکی از احساس برانگیزترین فیلمنامه‌های هالیوود، چنین مورد بی‌توجهی قرار گرفت؟

یاغی وسترن است و همان چارچوب و مضامین سنتی وسترن و الگوهای مشخص این گونه را دارد — بویژه کلانتر دوست داشتنی و گمراهی که از دیدارش در فیلم وسترن ویلیام وایلر چنان به وجد آمدم. در چنین فیلمی که همان خلوص شکلی وسترن را حفظ کرده است، مبنای ارزیابی هر اصلاتی همانا تغییرات اندکی است که در آن اجزای سنتی صورت گرفته، و نیز مهارتی است که فیلمنامه‌نویس و کارگردان به خرج داده‌اند تا هم به قواعد بنیادی این گونه وفادار بمانند و هم در ما شادی و شغف ایجاد کنند. جولز فورتمن^۶ و هوارد هیوز و گرگ تولند^۷ تلاششان را بر سبک و تغییر نامنتظره عنصر مؤنت متمرکز کرده‌اند؛ عنصری که در غرب دور معمولاً با دو نوع

«بهترین زن به اسبی خوب نمی‌ارزد.»

فیلم یاغی حتی پیش از آنکه در فرانسه نمایش داده شود آوازه بدی یافته بود و در نتیجه در مردم بدبینی ایجاد کرده بود و در معرض انتقاد شدید قرار داشت. عملاً نیز مدت کوتاهی بر پرده بود. همان کسانی که با زحمت فراوان در روزهای آغازین نمایش این فیلم به تماشایش شتافتند، برای آن بخشهایی هو کشیدند که گمان می‌بردند جذابترین صحنه‌هایشان را حذف کرده‌اند. فکر می‌کردند سرشان کلاه رفته است. بیشتر تقد‌های روزنامه‌ها لحنی افراطی و مفرح داشت. انگار نشان دادن سرخوردگی، از وقار به دور بود. یکی از منتقدان علاوه بر حذف صحنه‌های جین راسل^۱ نکته‌های دیگری هم در این فیلم یافته بود. او در هر حال پیشاپیش می‌دانست که با چه چیزی سروکار دارد: خام‌اندیشانه می‌بود اگر از امریکایی‌ها بیش از این انتظار می‌داشت. ولی حتی منتقدان جسورتر نیز مورد متقاعدکننده‌ای ارائه ندادند که بدانیم در این فیلم نمونه‌ای دیگر از افول و همسان‌سازی (standardization) هالیوود را مشاهده کرده‌اند. سخن گفتن علیه ریاکاری امریکایی‌ها در تظاهر به رعایت اخلاق، بسیار آسان بود. به علاوه، ستون راهبه‌های فرانسوی آثار رابله^۲ یا دختران خدمتکار آثار مولیر با حتی داستانهای عشقی سده هجدهم نیز بسیار ساده بود، آن هم در تقابل با این عشق‌ورزی کنسرو شده که همان قدر دروغین و بی‌مزه است که میوه‌های کالیفرنیا، حتی برای کرم‌ها. در واقع، هیچ‌کس متوجه نشد که دست خبیث مارشال پلان^۳ در کار است تا نفخه‌گرایی (pneumaticism) فریبنده جین راسل را جایگزین واقعی ژاکلین بی‌پرو^۴ یا دنی روبین^۵ سازد. نمی‌توان انکار کرد که فیلم یاغی در دریای بی‌اعتنایی عمومی غرق شد.

۱. Jane Russell (?-۱۹۲۱)، بازیگر امریکایی.

2. Rabelais

3. Marshal Plan

4. Jacqueline Pierreux

۵. Danny Robin (۱۹۹۵-۱۹۲۷)، بازیگر فرانسوی.

۶. Jules Furthman، نویسنده فیلمنامه یاغی.

۷. Gregg Toland (۱۹۴۸-۱۹۰۴)، فیلمبردار معروف امریکایی.

قهرمان زن قائل شده است. جین راسل زنی نیست که بویژه سزاوار چنین رفتاری باشد. نکته مهم دیگر، نبود شخصیت زن دیگری است که بتواند نام نیک هجمنان خود را حفظ کند و از طریق مقایسه‌ای که برای قهرمان زن ناخوشایند است یادآوری کند که «همه زن‌ها این طور نیستند». از اینها گذشته، جین راسل اصلاً شخصیتی نیست که همدلی برانگیز نباشد. زنی بی‌پاک است که سوگند خورده انتقام برادرش را بستاند و آگاهانه سعی می‌کند مرد محبوبش را به قتل برساند، نخست با هفت تیر و سپس با چنگال. به هر حال، شمین نیز بهتر از این عمل نکرد. نمی‌توان سرزنش‌اش کرد که چرا پس از عاشق شدن از داعیه انتقام چشم می‌پوشد. زیرا او از این پس با همان شور و وفاداری عشق خواهد ورزید که پیش از این در پی انتقام بود. مرد حتی زندگی‌اش را به او مدیون است، چون شبی که مریض است و از سرما می‌لرزد و نزدیک است از تب و لرز جان بسپارد، جین راسل تن برهنه‌اش به او می‌پسباند و نجاتش می‌دهد.*

در حقیقت، این زن بدتر از دیگر زنان نیست. در او چیزی نمی‌توان یافت که توجیه‌کننده بدبینی مردان به او و تحقیرش باشد. در منطق این فیلم، جین راسل سزاوار هیچ رفتار خاصی نیست؛ این مردان فقط گمان می‌کنند که با زنان بهتر از آنچه سزاوارش هستند رفتار می‌شود.

تصادفی نیست که فیلمنامه اصلی، داستان سه مرد حسود است. دوتای آنها، یعنی بیلی دیکید (جک بوتل) و داک هالیدی

قهرمان زن، که دو جنبه مکمل یک اسطوره را ارائه می‌دهند، نمایش یافته است. روسپی خوش‌قلب دلبران، نزد تماشاگر همتراز است با باکره شجاع که کابوی خوب او را از خطری هولناک نجات می‌دهد و همین که نیک‌طبعی‌اش را ثابت کند و بر سر پیروز شود، با او ازدواج می‌کند. اغلب، کابوی در زندگی دختر جای پدر یا برادری را می‌گیرد که در نبرد به قتل رسیده است. بنابراین، آشکارا می‌بینیم که در وسترن نه فقط جستجوی جام مقدس^۱ مشهود است^۲ بلکه به تعبیر دقیق‌تر جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی، وجود نوعی اسطوره‌شناسی سلحشوری را شاهد هستیم که بر نیک‌ذاتی زنان، حتی زنان خطاکار، استوار است. مرد است که بد است. آیا مرد مسبب اصلی سقوط زن نیست، زنی که به رغم سقوطش باز چیزی از آن پاک‌پای اولیه را حفظ کرده است؟ نقش قهرمان این است که با تحمل آزمونهای دشوار، پستی و شرارت را از جنس مرد بزدايد و بتواند باز همان احترام و امنیت را که زن از او انتظار دارد به دست آورد.

هوارد هیوز به همین اسطوره‌شناسی حمله می‌برد، آن هم با خشونت که من در سینمای امریکا سراغ ندارم، مگر در مسیو وردو.

یاغی بر تحقیر زنان استوار است. قهرمانان مرد این فیلم بر خلاف همتهایشان در دیگر فیلمها، سعی می‌کنند مراقبت‌شان را از قهرمان زن دریغ دارند. دائماً مسخره‌اش می‌کنند، ترکش می‌کنند و زیر بار هیچ آزمونی نمی‌روند. در این کار باورناپذیر که ضد جستجوی جام مقدس است، زن به مرد نیاز دارد و اوست که دشوارترین آزمونها را به جان می‌خرد تا اربابش گوشه‌چشمی از سر محبت به او ببندد. از آغاز تا پایان فیلم، جک بوتل^۳ و والتر هیوستون باهم جین راسل را تصاحب می‌کنند. این دو مرد پراحساس و بی‌پاک که ممکن است یکدیگر را به خاطر اسبی به قتل برسانند، هیچ‌گاه به خاطر او باهم مبارزه نمی‌کنند.

آشکار است که هوارد هیوز آگاهانه اهمیت کلی برای

۱. Holy Grail، جامی که بر طبق افسانه‌های قرون وسطی، مسیح هنگام شام آخر در آن شراب نوشیده است و بعدها بسیاری در پی آن بودند.

۲. برخی میان وسترن و ترازوی یونان شباهتهایی یافته‌اند. این یکی از موارد متعددی است که بازن وسترن را با داستانهای عشقی درباری مقایسه می‌کند. - ه.گ.

3. Jack Beutel

* یادآور فیلم رودخانه، اثر فرنک بورزیج. در اینجا به جای کلاغ، جروچه خروسی قرار گرفته است که چشمها را حریصانه می‌بلعد.

را به طور کامل؛ ایتالیایی‌ها بر جین راسل لباس خواب کوتاهی می‌پوشاندند و صحنه‌های عشق‌ورزی ترتیب می‌دادند. روی هم رفته، فقط هالیوود می‌تواند چنین فیلمی بسازد بی‌آنکه چیزی نشانان بدهد. با این حال، نسخه‌های فرضی سوئدی یا فرانسوی یا ایتالیایی یاغی تأثیر کمتری بر تحلیل تماشاگر می‌گذاشت.

به گمان قوی، هوارد هیوز و گرگ تولد، مأموران سانسور را حسابی فریفته‌اند. مطمئناً تصادفی نیست که کارگردان یاغی همکار کارگردان سفرهای سولیوان^۲ بوده است. پرستون استرجس^۳ و هوارد هیوز ناگزیر از تفاهم بوده‌اند. این دو می‌دانسته‌اند چگونه فیلمشان را بر مبنای چیزی بسازند که برای دیگران محدودیت به شمار می‌آید. پرستون استرجس می‌دانست که اسطوره‌شناسی کمدی آمریکایی همزمان هم به نقطه‌اشباع رسیده است و هم به نقطه‌انقراض. هیچ راهی برای استفاده از آن نبود مگر اینکه دو حد ابتدا و انتهایش را موضوع یک فیلمنامه قرار دهند. در اینجا فورتن و هیوز از اینکه سانسورچیان را به حیطه پورنوگرافی انداخته‌اند، حسابی لذت برده‌اند. اگر تأمل کنیم درمی‌یابیم که کارگردان واقعی یاغی هوارد هیوز نبوده بلکه آقای هیز^۴ بوده است. اگر کارگردان همان آزادی رمان‌نویس را در استفاده از ابزارش می‌داشت، مجبور نمی‌بود با اشاره و ایما جلو برود. در این صورت، فیلم مطمئناً از نظر زیبایی‌شناسی بهبود می‌یافت، ولی از سرخوشی هجو سانسور محروم می‌شدیم.

و چنین است که آقای هیز رؤیاهای میلیون‌ها شهروند — همه پداران خوب و شوهران خوب و نامزدهای خوب — را تغذیه می‌کند. آنچه مرا به این باور می‌رساند که سازندگان این

(والتر هیوستون)^۱ یک اسب را دوست دارند. چندین بار پیش می‌آید که نزدیک است یکدیگر را بر سر اسب بکشند، ولی در پایان دوستی‌شان را حفظ می‌کنند. و این، حسادت تاس میجل را برمی‌انگیزد که تصور می‌کند خودش تنها دوست هیوستون است. یعنی این سه مرد حسادتشان هم فقط منحصر به اسب یا به یکدیگر است. این سه نفر یک گروه اسب‌ارقی را تشکیل می‌دهند که در آن زن هیچ نقش احساسی ندارد: زن فقط به درد بچه آوردن و آشپزی می‌خورد.

با چنین اوضاعی، قابل درک است که چرا سانسورچیان آمریکایی فیلم را چهار سال توقیف کردند. اعتراض رسمی آنان به بی‌بروایی برخی صحنه‌ها بود، ولی اعتراض واقعی، که کمابیش پذیرفته شد، در مورد اندیشه اصلی فیلمنامه بود. تحقیر کردن زنان ممنوع است. حتی نفرت از زن که در فیلمهای جنایی آمریکایی چند سال پیش دیده می‌شود، با بدبینی یاغی بسیار فاصله دارد. قاتل مو بور این فیلمها به صورت نوعی جانی مؤنث نشان داده می‌شود؛ حتی مردها هم بدند. در یاغی هیچ‌کس نیست که همدلی برانگیز نباشد؛ نظام جهان است که مرد را برتری می‌بخشد و زن را به حیوانی رام و اهلی تبدیل می‌کند — موجودی که لذت بخش است ولی خسته‌کننده.

با این حال، یاغی تماشاگر فهم را مایوس نمی‌سازد، حتی در سطحی که سانسورچیان سعی کردند با آن رفتار کنند. پیشتر گفتم کسانی که از این فیلم مایوس شدند با صداقت نداشتند یا قادر به فهم آن نبودند. البته تماشاگر چیز زیادی «نمی‌بیند». عملاً، اگر فقط آنچه را به تماشاگر عرضه می‌شود در نظر بگیریم، یاغی عیف‌ترین فیلم آمریکایی است. ولی تحریک‌کنندگی این فیلم دقیقاً بر همین محروم‌سازی تماشاگر استوار است. لحظه‌ای تصور کنید که این فیلم در کشوری اروپایی ساخته می‌شد. کارگردانان سوئدی و دانمارکی نماهای برهنه‌ای از زن را در معرض تماشا می‌گذاشتند؛ فرانسوی‌ها پیراهن زن را می‌دریدند و صحنه‌هایی پرسوز و گداز عرضه می‌کردند؛ آلمانی‌ها نیز زن‌ها را برهنه نشان می‌دادند ولی هر دو

۱. Walter Huston (۱۹۱۵-۱۹۸۴)، بازیگر کانادایی‌الصل.

2. Sullivan's Travels

۳. Preston Sturges (۱۹۱۵-۱۹۹۸)، کارگردان و فیلمنامه‌نویس آمریکایی.

۴. Hays (۱۹۵۴-۱۹۷۹)، رئیس اداره سانسور آمریکا.

فیلم دقیقاً می‌دانسته‌اند چه می‌کنند، مهارت شگرفی است که از خود نشان داده‌اند تا بر لبه باریک حد و مرز سانسور گام بردارند و از محدوده‌های مجاز حتی سر مویی فراتر نروند و در عین حال پیوسته توجه‌مان را به ممنوعیت اخلاقی که بر کارشان سایه افکنده بوده است جلب کنند. در غیر این

صورت، یاغی فقط فیلمی گستاخانه و خشن و واقعگرا می‌بود. فقط سایه سانسور است که آن را به فیلمی تحریک‌کننده تبدیل کرده است. شاید بتوان به منتقدان حق داد که فیلم یاغی را خوب نفهمیده‌اند. زیرا همه چیزی که در فیلم دیدند، دقیقاً همان است که ندیدند.

(*Revue de Cinema*، اوت ۱۹۴۸)

سرنوشت ژان گابن

هوش که آمد خودش را تسلیم کند و به تبرئه احتمالی امید ببندد؟

نه، غیر ممکن است. اگر فیلمنامه‌نویسان پایان خوشی برای ژان گابن رقم بزنند، توده تماشاگر که هر توهینی را به آسانی می‌پذیرد، بی‌شک احساس خواهد کرد که سرش کلاه رفته است.

در اینجا دلیلش را با برهان خُلف می‌آوریم: آیا کسی می‌تواند لویی ماریانو^۶ یا تینو روسی^۷ را در پایان فیلم به کشتن بدهد؟

چگونه می‌توان این متناقض‌نما را توضیح داد؛ متناقض‌نمایی که اتفاقاً چون با قانون مقدس سینما تبیین دارد، بیشتر جلوه می‌کند؟ این نکته را می‌توان چنین توضیح داد که گابن، در فیلمهای مورد اشاره، فقط به تأویل یک داستان از میان داستانهای گوناگون نمی‌پردازد، بلکه همواره یک داستان در کار است — داستان خودش داستانی که ناگزیر باید پایانی غم‌انگیز داشته باشد، همچون داستان اودیپ یا فدر. گابن قهرمان تراژیک سینمای معاصر است. سینما با هر فیلم جدید گابن

ستاره فیلم فقط بازیگر نیست، حتی بازیگر محبوب توده تماشاگر هم نیست بلکه قهرمان افسانه یا تراژدی است، و سرنوشتی را تجسم می‌بخشد که فیلمنامه‌نویسها و کارگردانان باید — هرچند ناآگاهانه — با آن کنار بیایند. در غیر این صورت، طلسم میان بازیگر و تماشاگران شکسته خواهد شد. هرچند گوناگونی و تازگی فیلمهایی که بازیگر در آنها ظاهر می‌شود برایمان شگفت‌آور می‌نماید نباید موجب گمراهی‌مان شود. آنچه ناخودآگاه در نقشهای پیوسته تازه او می‌جویم، همانا تأییدی است بر سرنوشتی ژرف و بنیادین. این نکته، برای نمونه، در مورد چاپلین صادق است و جالب اینکه در مورد ستاره‌ای همچون ژان گابن نیز صادق است، اما با حالتی پنهان‌تر و ظریف‌تر.

تقریباً در همه فیلمهای گابن — دست‌کم از حیوان‌انسان‌نما^۱ تا آن سوی درهای آهنین^۲ — وی به سرانجامی خسوف‌بار دچار می‌آید که کمابیش حالت خودکشی دارد. آیا شگفت نیست که قانون تجاری پایان خوش که تهیه‌کنندگان بسیاری را وادار می‌کند به پایانهای ساختگی همچون پایان کمدهای مولیر متوسل شوند، درباره یکی از معروف‌ترین و همدلی‌برانگیزترین بازیگران — که همه آرزو دارند او را برخوردار از زندگی سعادتمند و دارای فرزندان فراوان ببینند — صدق نمی‌کند؟

آیا می‌توان گابن را در هیئت مرد خانواده تصور کرد؟ آیا می‌توان تجسم کرد که در پایان فیلم بندر مه‌آلود موفق شود میشل مورگان^۳ بیچاره را از دست میشل سیمون^۴ و پی‌یر براسور^۵ نجات دهد و با او به سوی رویدادهایی که در امریکا انتظارش را می‌کشند رهسپار شود؟ یا وقتی در روز برمی‌آید به

1. *La Bête humaine*

2. *Au-delà des grilles*

۳. Michèle Morgan (?-۱۹۲۰)، بازیگر فرانسوی.

۴. Michel Simon (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، بازیگر فرانسوی.

۵. Pierre Brasseur (۱۹۷۲-۱۹۰۳)، بازیگر فرانسوی.

۶ و ۷. Tino Rossi (متولد ۱۹۰۷)، ستاره مشهور اپرا و بازیگر فیلم. وی سبک تازه‌ای در آوازهای عامه‌پسند بیان گذاشت که مخالف با سبک روشنفکرانه اغلب آوازخوانان فرانسوی بود. روسی بسیار مشهور بود و در سراسر فرانسه باشگاههای تفریحی داشت. Luis Mariano هم از لحاظ ماده کار و هم از نظر سبک، پیرو و مقلد روسی بود. — ه.گ.

موهای بورش به خاکستری گراییده و صورتش چاقتر شده است. سابقاً می‌گفتم که در سینما سرنوشت، سیای انسان را به خود نمی‌گیرد، بلکه سیای انسان است که سرنوشتش را آشکار می‌کند. گابین نمی‌توانست همواره در یک حالت بماند؛ ولی در عین حال نمی‌توانست از اسطوره‌شناسی چنان مستحکم بگریزد.

و نکته مهم این است که اورانش و بوس در فیلم آن سوی درهای آهین از همان جایی شروع کرده‌اند که فیلم ژانسون و پرمور به پایان رسیده بود. همه ما آخرین نمای پِه‌پِه لوموکو را به یاد داریم: گابین در حال مرگ نرده‌های آهنی کنار بندر الجزیره را گرفته و به کشتی چشم دوخته است که همه امیدها و آرزوهایش را با خود می‌برد. فیلم رنه کلان از جایی آغاز می‌شود که فیلم دووبویه پایان یافته بود. می‌شد در عنوان‌بندی این فیلم نوشت: «فرض کنید گابین فرصتی دوباره می‌یافت و می‌توانست به کشتی برسد؛ حالا او را در آن سوی نرده‌های آهنی اسکله می‌بینیم.» فیلم کلان آشکارا بازگشت دوباره گابین به سوی سرنوشت است، انصراف ظاهراً اختیاری از عشق و خوشبختی است، پذیرفتن این نکته است که در زندگی دو نیرو از همه قوی‌تر است، یکی خدایان و دیگری دندان درد شدید.

می‌پذیریم که در فیلم ماری بندر^۱ [مارسل کارنه، ۱۹۴۹] نیروی سرنوشت ملایم‌تر شده است. در اینجا باز گابین، بازیگر است. نخستین بار است که ازدواج می‌کند، ولی آیا خوشبخت‌تر خواهد شد؟ مارسل کارنه نتوانسته است از پرداخت دینش به این اسطوره کهن سر باز زند. گابین ثروتمند و «موفق» است، با این حال در سراسر فیلم از کشتی گفتگو می‌شود که در تعمیرگاه است، یا قایق که هیچ‌گاه روانه ماهیگیری نمی‌شود و انگار شاهد رؤیای دست‌نایافته گابین است (رؤیای فراری که او هرگز نتوانست به انجامش رساند و رهسپار شدنی که به او آزادی ببخشد). بنابراین، خوشبختی متزلزل فعلی و

دستگاه جهنمی تقدیر او را دوباره کوک می‌کند — درست مانند خودش که در فیلم روز برمی‌آید شب هنگام، همچون شبهای دیگر، ساعت شطاطه‌دار را کوک می‌کند، ساعتی که در سپیده‌دم با صدایی پرتنید و بی‌رحمانه لحظه مرگش را اعلام می‌کند.

به آسانی می‌توان نشان داد که سازوکارهای اساسی این تقدیر، هرچند در لفافه‌ای از تنوع نوآورانه قرار دارند، همواره یکسان‌اند. مثالی می‌آوریم. می‌گویند در دوران پیش از جنگ هر گاه گابین می‌خواست قرارداد بازی در فیلمی را امضا کند، اصرار می‌ورزید که یکی از آن صحنه‌های انفجار خشم و ناراحتی، که وی در آنها استاد است، در داستان وجود داشته باشد. آیا این برخاسته از وسواس این ستاره بود یا دستاویز بازیگر متوسطی بود که می‌خواست با اجرای صحنه‌ای که در آن تبحر دارد، ضعفهایش را بپوشاند؟ نمی‌دانیم، ولی شاید گابین به دلیل غرور بازیگری‌اش احتمالاً چنین احساس می‌کرد که اگر خودش را از چنین صحنه‌ای محروم سازد، به شخصیتش خیانت ورزیده است. در واقع، تقریباً همیشه در یکی از این لحظات خشم آمیز است که گابین بدفرجامی‌اش را رقم می‌زند، و به دام سرنوشتی گرفتار می‌آید که مرگ را در پی دارد. به علاوه، در تراژدی‌ها و حماسه‌های کهن، خشم فقط حالتی روان‌شناختی نبود که با دوش آب سرد یا داروی مسکن برطرف شود، بلکه حالتی خاص، هبه‌ای الهی، و روزنه‌ای برای ورود خدایان به جهان بشری بود، روزنه‌ای که سرنوشت راهش را در آن می‌یابد. به این ترتیب، اودیپ نیز سر راهش به شهر تب دچار خشم شد و ارابه‌سواری را به قتل رسانید که پدرش بود، ولی اودیپ او را نشناخته بود، و همین لحظه خشم مصیبت را بر او نازل کرد. خدایان امروز نیز که کوه المپشان کارخانه‌های عظیم و دودکشهای غول‌آسای آنهاست و بر حومه شهر تب حکم می‌رانند، در چهارراه سرنوشت به انتظار گابین نشستند.

آنچه تاکنون گفتیم بیشتر درباره گابین پیش از جنگ، یعنی گابین فیلمهای انسان حیوان نما و روز برمی‌آید، صادق است. گابین از آن زمان تاکنون بسیار تغییر کرده است؛ پیرتر شده است!

که درباره معنای ژرف این اسطوره‌شناسی تأمل کنند. اسطوره‌ای که در آن، از طریق محبوبیت بازیگری همچون ژان گابن، میلیون‌ها نفر از انسانهای معاصر خودشان را بازمی‌یابند. شاید دنیای بدون خدا، دارد به دنیای خدایان و سرنوشت‌هایی که رقم می‌زنند، تبدیل می‌شود.

موفقیت مادی و نه معنوی او چیزی جز اقرار به شکست و جز پاداشی ناچیز برای انصراف از آرزوهایش نیست. خدایان به حال کسانی که دیگر نمی‌خواهند قهرمان باشند ترحم می‌ورزند. دیگر بر عهده جامعه‌شناسان و اخلاق‌گرایان (بویژه اخلاق‌گرایان مسیحی — و چرا نگوییم کلامیون مسیحی؟) است

(رادیو - سینما - تلویزیون، اول اکتبر ۱۹۵۰)

منابع برای مطالعه بیشتر

- Aristarco, G. *Storia delle teorie del film*. Einaudi, Torino, 1960.
- Ayfre, A. *Conversion aux images?* Editions du Cerf, Paris, 1964.
- Bandelier, A. and Giros, P. *Amédée Ayfre*. Editions Fleures, Paris, 1968.
- Chiarini, L. *Il film nella battaglia delle idee*. Fratelli Bocca Editore, Milano. 1954.
- Farber, M., ed. *Philosophic Thought in France and the United States*. S. U. N. Y. Press, Albany, 1968 (2d ed.).
- Heiney, D. *America in Modern Italian Literature*, Rutgers, New Brunswick, N. J., 1964.
- Maritain, J. *Structure of Poetry* [Art et scolastique], Philosophical Library, New York, 1953.
- Mitry, J. *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 vols). Editions Universitaires, Paris, 1963-1965.
- Moix, C. *La Pensée d'Emmanuel Mounier*. Editions du Seuil, Paris, 1960.
- Mounier, E. *Oeuvres*, vols. I - IV. Editions du Seuil, Paris, 1961-1962.
- Cahiers du Cinéma*, 1951-1959
- Cinéthique*, January - February 1970.
- Esprit*, January 1949-1957, May 1959.
- Revista del cinema italiano*, No. 3, March 1954.
- Temps Modernes*, Les December 1946; December 1952; October 1970.

